

Curtea de la Argeº

Revistă de cultură

Anul II ■ Nr. 4 (5) ■ Aprilie 2011



Ruinele Bisericii San Nicoară
(fotografie de Ducu Gheorghiescu)

Din sumar:

Iarăși despre ce și cum

Gheorghe PĂUN



Imediat sub numele revistei noastre apare scris, cu albastru, pentru a „rima” cu albastrul din tricolor, „Revistă de cultură”, iar prin editoriale (mă rog, articolul de pe prima pagină, pentru că nu corespunde ad litteram definiției de dicționar) am mai încercat un fel de explicații, despre ce înțeleg prin această sintagmă. Subliniam încă de la început că nu avem de a face cu o revistă de literatură, așa cum multe există în țară și multe dintre ele cu tradiție, renume, solidă reputație, influență. Separarea nu se vrea deloc polemică, plecăm doar de la constatarea că multe dintre revistele din țară au sub titlu specificația „cultură”, dar tot literare sunt, apar pe lângă filiale ale USR, cercuri, cenacluri, edituri literare. O anumită tentă de publicație de nișă se asociază imediat unei asemenea reviste, mai ales că literații scriu mult, asta le e menirea, nu-i așa?, parcă uitând uneori că „planeta se grăbește”, cititorul așișderea. Sunt „înviorate” unele texte prin polemici și dueluri – mărginașe cultural, nici măcar printre epigramiști nu mai sunt la căutare cum erau odată (când duelul se folosea de floretă, nu de bardă). Nu ne interesează, *la Curte, ca la Curte...*

Bun, dar ce e „cultura” nici nu încerc să mă întreb. Aș folosi un subterfugiu apărut în legătură cu matematica, și ea greu de prins într-o definiție de dicționar: „matematica e acea disciplină (știință) care e numită astfel de un mare număr de oameni competenți care spun despre ei înșiși că fac matematică”. Translatați, vă rog, la cultură, cu mențiunea că apare totuși un oarece inconfort atunci când cineva se numește „om de cultură”; un matematician poate fi mult mai ușor diagnosticat ca atare... Să lăsăm deci definițiile și să procedăm prin exemple. Pe vremea grecilor de demult, matematica (geometria) și filosofia-literatura erau surori bune, nu prea exista graniță între ele. Puțin după vremea lui Ștefan cel Mare și Sfânt, prin Italia se organizau competiții publice de rezolvare de ecuații – se pare că matematica nu fusese încă separată de „surorile” ei



culturale, făcea încă „audiență”. Între timp lucrurile s-au mișcat, nu se putea altfel. Nu mai sunt posibili „renascentiști” care să știe „tot și încă ceva pe deasupra” decât la modul admirativ-jurnalistic. Au apărut cele „două culturi”, disciplinele (științifice) au evoluat într-atâta că pentru a o practica pe oricare dintre ele e nevoie de școală, de antrenament de lungă durată, sintagma „știință și cultură” s-a generalizat, abia dacă din când în când câte un practicant al științei mai pledează pentru unitate (riguros: pentru incluziune, știința ca parte a culturii). Degeaba ne asigură dicționarul că prin cultură se înțelege, printre altele, „Faptul de a poseda cunoștințe variate în diverse domenii”, am auzit-citit destui oameni de cultură (mai mult sau mai puțin autentici) care se mândresc cu ignoranța în „științele grele”. Dar nu aici voiam să ajung, chiar dacă direcția devine delicioasă atunci când citim nume de instituții sau de publicații (ca să nu invoc sintagme similare și din mass-media), unde găsim pleonasme interesante, de genul „cultură și artă”, „literatură și artă”, „cultură, știință și artă”.

Voiam să ajung la ideea că dorind să facem o revistă mai general-culturală, nu putem ignora literatura, dar vrem să ne oprim la nivelul „despre”. Eseuri, cronici de carte, cronici de eveniment. Nu și producții inedite deocamdată, proză sau poezie. Motivarea vine din două direcții: adesea, fragmentele nu sunt relevante în ceea ce privește calitatea unei bucăți literare, și, mai convingător, e atâta inflație de poezie („modernă”) în publicistica literară românească încât încă un loc de exprimare a genului nu ar mai aduce nimic nou. (Lasă că de multe ori, nu aduce nimic nou nicio pagină în plus de „poezie modernă” – sunt mai agresive ghilimelele de data asta...) Evident, vorba unui clasic, „aruncăm astfel și copilul odată cu apa din copaie”, dar ne-am asumat acest risc. Afirmațiile anterioare pot fi ilustrate, pe componente, cu materiale trimise spre revistă, mai ales poezie. Cu scuzele de rigoare și cu explicațiile dinainte: deocamdată nu.



Cenaclul de Arte ARTIS

Pe 28 ianuarie 2011, la Centrul de Cultură și Arte ,,George Topîrceanu" din Curtea de Arges s-a constituit *Cenaclul Artis* – denumirea, sugerată de artistul plastic Traian Duță, amintește de sintagma latină *Natura artis magistra* („Natura este profesor de artă"). Deloc restrictiv, cenaclul își propune să aducă alături creatori cu preocupări dintre cele mai variate, toți „înrobiți" frumosului: pictori, sculptori, graficieni, ceramiști, sticlari, meșteri populari, realizatori de tapiserii și goblenuri, prelucrători de fier forjat, fotografi, specialiști în aranjamente florale și ikebana. Îi enumerăm pe membrii fondatori, alfabetic, așa cum îi stă bine unei liste-document: Anton Beatrice, Florin Bondoc, Iulian Dura, Ioana Duță, Traian Duță (membru UAP), Paula Fulga (aleasă președinte al cenaclului), Cristian Gardin, Ion Aurel Gârjoabă (membru UAP), Vasile Gheorghe, Ducu Gheorghiescu, Sergiu Ioana, Florin Maior (membru UAP), Cristian Mitrofan (manager al Centrului de Cultură și Arte „George Topîrceanu"), Yasmine Moscovici, Gheorghe Olteanu, Cristina Petre, Dragoș Serafim, Ruxandra Sima, Ruxandra Socaciu (membru UAP), Mihaela Stoian, Elena Stoica, Vasile Tica, Nicolae (Cucu) Ureche, Elena Uță.

Dintre primele hotărâri, după cele strict organizatorice (alegerea președintelui, stabilirea întâlnirilor în ultima zi de miercuri din fiecare lună, la ora 16.00), amintim organizarea lunară a unei expoziții, individuală sau de grup, organizarea unei tabere de pictură, în vară, împreună cu colegii de la Cenaclul de Arte Plastice din Câmpulung-Muscel, organizarea unei galerii permanente de artă, cu vânzare, la parterul Centrului de Cultură și Arte (ceea ce presupune reorganizarea spațiului și refacerea sistemului de iluminare).

Un început bun, materializat deja în două expoziții – o imagine de la prima apare mai jos, despre cea de a doua va fi vorba într-un text separat. (Cristian Mitrofan)



Vernisaj de Mărțișor

În cea mai friguroasă zi de Mărțișor din ultimii ani, la Galeria de artă „Metopa", din Pitești, a fost vernisată expoziția de pictură semnată Ion Aurel Gârjoabă. După expoziția de la Biblioteca Județeană Olt, din Slatina, încheiată în luna ianuarie, și după cea de la Galeria „Arta", din Câmpulung-Muscel, încheiată pe 25 februarie, alte 40 de tablouri, în tehnica „ulei pe pânză", au fost expuse pe simezele piteștene până la data de 20 martie.

La vernisajul artistului plastic argeșean au participat și au vorbit despre pictor și despre lucrările expuse Filofteia Pally – directoarea Muzeului Golești, Mariana Șenilă-Vasiliu – plastician și critic de artă, Elena Stoica – pictor și profesoară de educație plastică, scriitorul Dumitru Augustin Doman, filosoful Leonid Dragomir. Au mai fost prezenți artiști plastici din Filiala Argeș a UAP, iubitori de artă din Pitești, București, Curtea de Argeș. Filofteia Pally i-a mulțumit în mod special lui Ion Aurel Gârjoabă pentru „primăvara pe care ne-o dăruiește de Mărțișor, prin culorile tablourilor expuse, în această zi de iarnă autentică".



Întâlnirea CIC din 9 martie

Și a fost a treia întâlnire din anul acesta, cu trei protagoniști de marcă: Revista *Scrisul Românesc* din Craiova a revenit la Curtea de Argeș pentru a-și prezenta numerele recente, iar editura omonimă a organizat o expoziție de carte, având-l ca invitat special pe academicianul-scriitor Dumitru Radu Popescu, cu patru volume de teatru apărute de curând la „Scrisul Românesc". A prezentat prof. univ. Florea Firan, directorul editurii și revistei craiovene. De asemenea, Clubul l-a avut ca oaspete pe prof. univ. Vasile Vasile, cu cartea *Femeia în 1001 de chipuri. Maxime, cugetări, proverbe* (București, 2009), realizată împreună cu Margareta Vasile.



Sus e cerul, de Marin Ioniță

Un spectacol de Luminița Borta, un spectacol eveniment, desfășurat la sala Studio a Teatrului „Al. Davila" din Pitești. Am văzut spectacolul și simt nevoia să-l revăd, să-l revăd pe secvențe, într-atât de dens în idei și în emoții mi se pare. O altfel de istorie a teatrului românesc și universal, dar și o istorie a sufletului feminin în marea competiție cu Timpul și cu Dragostea. Autorul, prozatorul Marin Ioniță, bun cunoscător al literaturii, dar și al sufletului omenesc, a realizat o sinteză de idei și sentimente în fața cărora, ca în fața unui ecran panoramic, rămâi pe gânduri. Actorul, Luminița Borta, a dat strălucire acestor idei, pe care le-a trăit cu intensitate de flacără, le-a îmbrăcat cu propriile emoții, încât te întrebi pe bună dreptate de unde are forța să ardă până la sfârșitul spectacolului cu atâta dăruire, fiindcă monodrama, cu minime schimbări de decor și de costume, este o continuă zbatere, un zbor în care actorul își înalță spectatorii.



Am participat la dialogul pe care Autorul și Actorul l-au susținut după spectacol, răspunzând la întrebările din sală. Monodrama, un gen modern, cu mare succes în străinătate, o pasionează pe Luminița Borta, care i-a cerut lui Marin Ioniță să scrie un text pentru ea. „Eu m-am dus acasă, mărturisește prozatorul, și până la ziuă spectacolul mi s-a derulat în cap. Am vrut să-i dau posibilitatea de a juca mai multe roluri: rolul unei ființe care iubește și este trădată, problema relativității timpului, problema morții, problema demnității, raportul dintre realitate și simțuri. Acestea sunt coordonatele în care se zbate această ființă. Cerul este peste tot și câte un pic de eternitate este în fiecare."

Încă înfrumusețată de emoțiile pe care le trăise cu atâta dăruire în timpul spectacolului, Luminița Borta a mărturisit că de fiecare dată imaginează altfel textul care-i satisface foamea de a fi ca multe personaje în situații puternice, teatrul pentru ea este emoție și gest, de fiecare dată încearcă să dea viață cuvântului scris. „Eu trăiesc de fiecare dată ceea ce spun", a mărturisit ea.

Un spectacol care ne convinge că pentru fiecare dintre noi „sus e cerul", numai că ne trebuie dragoste să-l vedem. (Mona Vâlceanu)

Redactor-șef: Gheorghe Păun

Redacție: Daniel Gligore, Maria Mona Vâlceanu, Constantin Voiculescu

Colegiu redacțional: Svetlana Cojocaru – director al Institutului de Matematică și Informatică al Academiei de Stiinte a Moldovei, Chișinău, **Florian Copcea** – scriitor, membru al USR și USM, Drobeta-Turnu Severin, **Ioan Crăciun** – director al Editurii Ars Docendi, București, **Spiridon Cristocea** – director al Muzeului Județean Argeș, Pitești, **Dumitru Augustin Doman** – scriitor, Curtea de Argeș, **Sorin Mazilescu** – director al Centrului Județean Argeș pentru Promovarea Culturii, Pitești, **Marian Nencescu** – Redactor-șef al revistei *Biblioteca Bucureștilor*, **Filofteia Pally** – director al Muzeului Viticulturii și Pomiculturii din România, Golești, Argeș, **Octavian Sachelarie** – director al Bibliotecii Județene „Dinicu Golescu", Pitești, **Adrian Sămărescu** – director editorial al Editurii Tiparg, Pitesti, **Ion C. Ștefan** – profesor, membru al USR, București.

CURTEA DE LA ARGEª

Revistă lunară de cultură

Apare sub egida Trustului de Presă „Argeș Expres", director Gavrilă Moise, și a Centrului de Cultură și Arte „George Topîrceanu", director Cristian Mitrofan, din Curtea de Argeș

Corectură: Radu Gîrjoabă
Tehnoredactare: Elena Baicu

ISSN: 2068-9489

Întreaga răspundere științifică, juridică și morală pentru conținutul articolelor revine autorilor. Nu se publică decât materiale inedite. Reproducerea oricărui articol se face numai cu acordul autorului și precizarea sursei.

***Redacția și administrația**: Trustul de Presă „Argeș Expres", Bulevardul Basarabilor, Nr. 35A, Tel/fax:0248-722368.*

E-mail: curteadelaarges@gmail.com
Website: www.curteadelaarges.ro

Abonamente se pot face la sediul redacției (20 lei/6 luni și 40 lei/12 luni; banii trebuie trimiși în contul SC Argeș Expres Press S.R.L. deschis la Raiffeisen Bank Curtea de Argeș, IBAN: RO83 RZBR 0000 0600 0373 5533), sau prin Poșta Română.

Tiparul: SC ARGEȘUL LIBER SA Pitești



Homo sapiens



Întrebări

Horia BĂDESCU

Când nu mai suntem copii, suntem deja morți, spunea Brâncuși. Nu voi glosa astăzi în marginea acestui gând, care vorbește nu numai despre condiția fundamentală a artistului, ci și despre nevoia cotidiană de a păstra în noi generozitatea acelei vârste unice. Generozitatea uimirii, adică a acelei priviri *ne balizate* și *ne banalizate*, pentru a-l parafraza pe Borges, care ne restituie chipul adevărat al lumii. Voi încerca doar să-mi închipui ce repercusiuni ar putea avea realitatea unei parafraze care ar suna astfel: „Când nu vom mai avea copii, vom fi deja morți!" Nu doar în sens biologic, desigur. Nu! Evidența unei asemenea situații n-ar face altceva decât să mă oblige la adăugarea încă a unui truism la avalanșa acelora cu care ne blagoslovește „înalta" gândire a fiecărei zile. Mă gândeam, desigur, la pervertirea vârstei și, odată cu aceasta, a purtătorilor ei. Mă gândeam la ce se poate întâmpla în clipa în care copiii ar înceta să mai fie copii.

Este aceasta posibil? Este! Și poate e bine să reflectăm asupra acestei posibilități aducându-ne aminte că fără ei, așa cum sunt și nu așa cum ar putea să fie, umanitatea nu numai că ar înceta, dar nici măcar nu ar putea să existe. Căile pe care o asemenea monstruozitate s-ar putea realiza sunt multe. De la cele mai grobiene, mai simpliste, până la cele mai subtile. Toate, însă, la fel de eficace. Civilizația unui popor se măsoară după ceea ce oferim copiilor, spunea un prieten filosof! Adevăr adevărat. Însă, chiar ne interesează cu adevărat?

Răsfoiesc puzderia de ziare, ascult radioul, mă uit la televizor. Alături de atâtea alte „cestiuni arzătoare la ordinea zilei", relatările și statisticile privind delicvența juvenilă mă înspăimântă, pur și simplu. Mă înspăimântă prin ele însele dar, mai ales, prin ceea se află dincolo de ele. Știm cu toții cât de multe, enorm de multe, sunt acele fapte ale copiilor care nu ajung în atenția presei ori în statistici. Mă întreb, însă, citind, ascultând și văzând ceea ce facem, zilnic, noi, cei mari, ce modele le oferim? Câtă afecțiune, atenție și grijă mai avem timp, răbdare și înțelepciune să oferim acestor fragile alcătuiri omenești, deopotrivă floare și spin? De noi depinde ce vor deveni!

Mă uit la nepăsarea cu care trecem pe lângă grămezile de hârtie îngunoiată de pornografie și viciu, la violența și destrăbălarea care-și croiesc drum, spre mintea și sufletul lor, prin imaginile televiziunilor lumii și ale stăpânului nostru, internetul. În numele libertății de expresie. Dar libertatea lor de copii, libertatea de a rămâne copii unde e?

Constat că avem tot felul de ligi și asociațiuni, pentru și pentru, pro și contra, dar nici una care să le apere puritatea împotriva acestei agresiuni teribile. Ce drept vom avea să-i întrebăm mâine de ce sunt așa și nu altfel? Și câte n-ar fi încă de pus în cumpănă!

Însă mă întorc la judecata cea dreaptă a prietenului meu, filosoful, și-mi pun întrebarea dacă, orbiți de toate celelalte probleme „capitale" ale umanității, mai avem timp să cugetăm asupra-i și să ne întrebăm ce oferim copiilor noștri? Și de ce?

Și n-aud drept răspuns decât mugetul vițelului de aur.



Un Prometeu al tuturor românilor

Petru SOLTAN

Ioan ALEXANDRU... Îl văzui prima dată într-o zi cu ploaie la Chișinău pe timpul Marilor Adunări Naționale. Domnia sa, de pe pragul edificiului din fața Catedralei, înconjurat de elita intelectuală a Basarabiei, vorbea lumii care veni să-l vadă, să-i asculte incomparabilul dar de orator, unicatul mod al cugetării, veni să-i absoarbă infinita energie ce tot propulsa necontenit. Imediat gândurile mă duseră pe culmea Goverlei din înstrăinata Bucovină, de unde vociferează planeta Pământ cu fluxul furtunos de ape cristaline – sorginte a Prutului ce ne poartă dramele pe parcurs de secole. Fusei atât de impresionat că tot trecură-mi prin cap metafore peste metaforă pentru a-l defini mai bine. Poate văduvita Catedrală și-a redresat vestita sa Clopotniță: un dangăt de clopote alese prevestește un viitor mai cu lumină. Îmi tremura firea cu dorul de a-l atinge. N-am îndrăznit: nu cumva entropia să-i diminueze înălțimea.

Ioan ALEXANDRU... Era prin octombrie 1993. O dimineață cu burniță. Vaporașul nostru urca în susul apelor Dunării încet și cu un zvâcnit monoton. În urmă rămăsese Bratislava, iar înainte presimțeam întâlnirea cu extravaganta Vienă. Să urc la aer. Îmbrac lungul meu palton impermeabil, îmi acopăr capul cu capișonu-i molcăluț și... spre scări ce duc la puntea superioară. O enormă scenă goală în bătaia cernutului de vlagă. Întorcând ochii la stânga, dau peste o figură, ascunsă într-un enorm suman ciobănesc cu fireasca-i glugă țuguiată aruncată peste creștet. Sprijinită în coate de balustrada punții, petrecea apele ce cotileau la vale. Întrucât cunoșteam fiecare ființă de pe acest vapor și dornic de conversații, mă apropii și zic: „Bună dimineața". „Bună..." N-am mai auzit fraza dusă la capăt. O expresie de zâmbet inimos îmi încălzi sufletul. Titanul de Ioan Alexandru îmi acceptă prezența: prin discursurile noastre filosofice ținute la Sinaia și Bratislava spațiul dintre noi se subțiase. E vorba de participarea comună în cadrul unui simpozion-turneu programat de UNESCO. „Domnul de Sus ne însoțește cu ploaie – e spre bine", bucuros porni firul unui monolog. Doamne, o enciclopedie incarnată, întregul Testament în chip de om, un martor al civilizațiilor ce țin de tălpile tuturor timpurilor. Nu sunt în stare a repeta cele toate auzite, doar câteva dintre cele mai actuale.

Ruta noastră fluvială se termina la Passau, oraș de la gura Innului, apoi cu autocarul mai rămânea să vizităm și Münchenul. Pentru Ioan Alexandru, Germania era o țară a poveștilor. Dumnealui acolo și-a perfecționat vasta sa inteligență. Tot acolo își făcea studiile și feciorul său și, precum ținea să-mi facă plăcere, a menționat că acestuia îi plac matematicile. Nu sunt sigur, era vorba de gimnaziul din Freiburg, însă firul său narativ atinge valoroasa personalitate de origine română – Paul Miron. Aici intervin și eu că am avut norocul să-l cunosc. Și-i expun circumstanțele respective. Să le reproduc și aici. Eram la un prânz într-un restaurant de hotel din coastele localului Uniunii Scriitorilor din Chișinău. În jurul mesei stăteau Ion Druță, Mihai Cimpoi, deja Președinte al acestei Uniuni, Paul Miron, tânăra sa soție și eu. Druță, prezentându-mă acestui cuplu, le spune de inițiativa mea privind restaurarea bisericii din Coșnița, satul meu natal. Paul Miron nu rabdă și o roagă pe consoartă ceva. Dumneaei imediat așază în palma fină a soțului un mănunchi de bancnote rusești. „Iată și partea noastră", zice dumnealui și-mi întinde banii. Abia de reușesc să le mulțumesc și Druță mai adaugă că din gratuitul set de cărți *File din Biblie* (bun „set" – un vagon întreg solicitat lui Paul Miron și îngrijit să ajungă la destinație de însuși Druță) o bună parte va fi realizată în favoarea acestei biserici. Paul Miron pleacă fruntea cu un zâmbet subțirel. Numele Druță răscoli cu patimă întreaga fire a marelui Ioan Alexandru. „Mulțumesc Domnului că m-a ales pe mine pentru a-i veni cu o mână de ajutor – materiale din arhive, cărți și multe altele. Dânsul merită mai mult. Un suflet de excepție, un scriitor pe placul lui Dumnezeu. Păcatele mele că n-am avut ocazia să fac tot atât de mult și pentru confrații mei din Chișinău – Grigore Vieru, Dumitru Matcovschi, Nicolae Dabija... ca să nu-i număr pe toți... mă bucură că-s mulți și luptă cu jertfire de sine pentru cauza sfântă a Basarabiei."



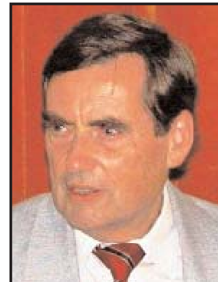
Ioan ALEXANDRU... Când aflu de cumplita-i boală era o zi cu o nedorită ploaie, din mai multe puncte de vedere. Mă voi opri doar la unul. Reputatul Paul Miron publică o carte în care e scris că dânsul a avut un prieten, Ion Druță, ce păstorea o mare turmă, dar iată că a pierdut-o. Cartea a fost trimisă și lui Druță, căruia, presupun, îi produce o acută durere, încât replica înapoiată e destul de comprimată: „Nu eu am adunat-o, nici nu eu am alungat-o!" Oare? O scurtă parabolă. Prin anii '50, Jawaharlal Nehru, fiind în vizită la Moscova, avu o întâlnire cu profesorii și studenții de la Universitatea „M.V. Lomonosov". La întrebarea: „Ce crede Domnia sa despre viața din URSS", se răspunde: „Problema e filosofică, de principii... În '17 Rusia și-a ales alte postulate."

Ioan ALEXANDRU... Necrologu-i din *Literatura și arta* ajunge la mine tot pe timp de ploaie, ploaie ce mi-a înecat sufletul, ridicând la suprafață legendele despre un brav bărbat al neamului carpatic, expuse în voluminoasa monografie *Dacia preistorică* de Nicolae Densușianu, București, 1986. E vorba de un erou care pe parcursul a mii de ani poartă mai multe nume: Mithra, Deus Arimanis, Corbea, Badu, Mârsa, Tanislav etc., inclusiv Sânt-Ion care *„Când colo c-ajunge / Cărți pe brațe că-și lua, / Și citea, proorocea, / De trei zile și trei nopți, / Stâlp de cheatră în patru crapă / Iată Dumnezeu că scapă".* Ba mai mult. În adânc de timpuri, acest viteaz la împărțirea bunurilor între zei și oameni simpli făcea parte celor din urmă (printre bunuri figurau focul și lumina), lucru pentru care, precum spune o versiune, acesta e crucificat pe o abruptură de munte, de unde o acvilă îi tot ciupește ficatul. Dar acesta e renumitul Prometeu, nume preluat de greci de la pelasgi, adică, de la „râmlenii vechi". Din aceste considerente, menționatul șirag de nume îl închei cu Sânt-Ioan Alexandru – un Prometeu al tuturor românilor.

(Din volumul *Între Scylla și Charybda*, Ed. Știința, Chișinău, 2006, 147 pag.)



Adevărul pluralist. Lumile ideale



Dan D. FARCAŞ

Continui, prin amabilitatea acestei reviste de cultură, povestea despre un lung exercițiu de „dezhipnotizare”, menit să mă elibereze de niște dogme însușite în anii de școală. Trag nădejdea că există și oameni cărora pățaniile mele le-ar putea fi de învățătură, mai ales în practica cercetării științifice, ori în domenii zise de frontieră.

Îmi amintesc cum, la începutul carierei mele, rezolvam probleme matematice foarte complexe, cu unul dintre primele calculatoare electronice din România, având încredere desăvârșită (cum altfel?) în logică și, mai general, în ceea ce se numește gândire rațională. În vremea aceea, mă împrietenisem cu o tânără frumoasă, deșteaptă și absolventă a două facultăți dintre cele care nu osifică deloc gândirea: muzică și sport. Într-o seară am avut o mică dispută intelectuală. Nu îmi mai aduc aminte pentru ce, deci voi fi obligat să schematizez. Am zis cam așa: Ești de acord că A? Ea a răspuns că da. Din A rezultă B? Ea a aprobat. Iar din B rezultă C, deci C e adevărat. Sunt de acord că rezultă, dar C nu e adevărat, mi-a zis cu o dezinvoltură dezarmantă. Am reluat raționamentul, pas cu pas. Era de acord cu premisele și cu toți pașii, dar nu și cu concluzia. Nu contesta logica, de fapt, nici nu o prea interesau detaliile tehnice, era doar convinsă, cu siguranța de sine a unei făpturi fermecătoare, că ea avea dreptate și nu eu.

Țineam la ea prea mult, eram prea curios pe atunci să deslușesc meandrele funcționării minții umane și chiar începusem să urmez sfatul lui Descartes, să pun în balanța îndoielii orice idee îmi ieșea în cale. Așa că m-am întrebat, chiar și mai târziu, dacă nu cumva avea și ea, într-un fel, dreptate și care ar fi mecanismele prin care se putea gândi atât de „ilogic”.

După un timp, am dat peste faimosul *Dicționar al diavolului* al lui Ambrose Bierce, publicat cam acum un secol. Într-un loc, scriitorul american, cu intenția să ia în derâdere aritmetica și logica, oferea cititorului următorul „silogism”:

„*Premisa majoră:* Șaizeci de oameni pot face o treabă de șaizeci de ori mai repede decât un singur om;

Premisa minoră: Un om poate săpa o gaură de stâlp în șaizeci de secunde;

Concluzia: Șaizeci de oameni pot săpa o gaură de stâlp într-o secundă”...

Omul instruit care citește rândurile de mai sus va avea neplăcutul sentiment că a fost tras pe sfoară, fără a ști exact cum. Prima reacție va fi, probabil, că „ăsta de fapt nu e un silogism!” În realitate, acest *„paradox al lui Bierce”,* cum mi-a plăcut să-i spun, poate constitui pentru noi mult mai mult decât o simplă zeflemea, el deschizându-ne ochii asupra unor limite ale modului nostru de a raționa.

Vorbeam în articolul de acum două luni despre faptul că gândirea noastră folosește în paralel cuvântul și necuvântul, iar cele două instrumente luminează realitatea în moduri diferite, controlându-se astfel reciproc. Și cititorul acestor rânduri a urmărit „silogismul” de mai sus nu doar pe palierul *verbal,* cum ar pretinde logicienii, ci, în paralel, și pe palierul *neverbal.* Când am citit (evident, verbal) prima propoziție a „silogismului”, am văzut concomitent, cu ochii minții (neverbal), mai mult sau mai puțin ceţos, cum șaizeci de oameni întreprind ceva și am fost de acord că ei ar putea să facă de șaizeci de ori mai multă treabă decât un singur om. Deci cele două instrumente de care dispunem în cunoaștere s-au confirmat reciproc, ceea ce ne-a îngăduit să trecem mai departe. La a doua propoziție, ne-am imaginat din nou un muncitor săpând o groapă (nu prea mare) și am fost de acord că, dacă este priceput și iute, iar pământul nu prea tare, el poate termina groapa în 60 de secunde. Din nou cele două paliere s-au confirmat și ne-au permis să continuăm raționamentul. Când am citit însă concluzia (corectă, conform logicii), în fața ochilor minții – deci pe palierul neverbal – ne-a apărut



imaginea a șaizeci de oameni, bulucindu-se cu cazmalele în mâini să sape o aceeași groapă într-o secundă. Absurdul reprezentării mintale, contrazicând flagrant judecata savantă expusă mecanic prin cuvinte, a declanșat automat ridicolul...

Așadar, când am citit „silogismul” lui Bierce, palierele verbal și neverbal au lucrat în tandem pas cu pas, fiecare cu mecanismele sale specifice, complementare, ceea ce a permis ca atunci când instrumentul verbal a greșit, cel tacit să tragă imediat un semnal de alarmă. Cititorul va putea găsi sute de alte exemple similare, convingându-se că pretenția „gândirii doar prin cuvânt” este nu doar incorectă, dar și capabilă să ne inducă în eroare.

Ar merita să se oprească asupra acestui exemplu – de pildă – cei care cred că dacă-i vor da unui calculator electronic suficient de multe propoziții „adevărate” și un „motor inferențial” lucrând cu operații logice, așa cum se procedează în „sistemele expert”, calculatorul va putea fabrica automat o mulțime de adevăruri noi, valabile în realitate. Oare crede cineva că mașina electronică ar fi observat eroarea în raționamentul de mai sus? Evident nu, deoarece ea nu dispune de „necuvântul” care să-i fi semnalat greșeala.

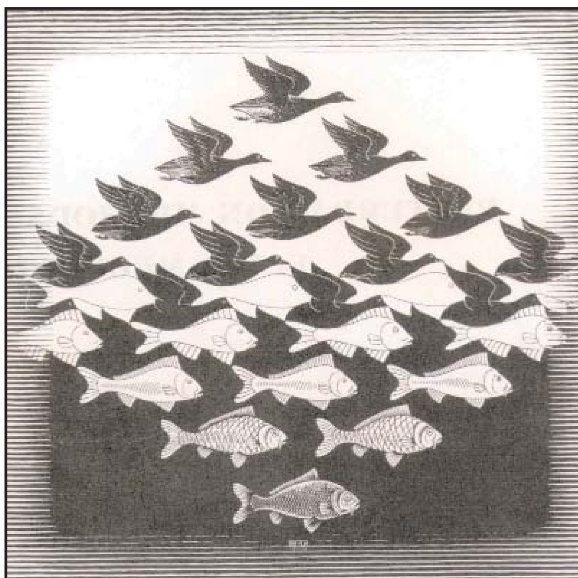
Dar zeflemeaua lui Bierce ne atrage atenția și asupra unui alt aspect, la fel de important. Ea ne „trage de mânecă”, amintindu-ne că nu avem voie să utilizăm logica în orice condiții, ci numai atunci când propozițiile (adevărurile) asupra cărora logica noastră (bivalentă) lucrează sunt fie *perfect adevărate* fie *perfect false* (există și logici mai speciale, dar chiar și aici propozițiile trebuie să aibă un conținut de adevăr *perfect* definit). Folosind instrumentele logicii asupra unor propoziții imprecise, purtătoare de erori, rezultatele pot fi uneori mulțumitoare, dar alteori putem ajunge, ca în exemplul de mai sus, în plin absurd.

Numai că – așa cum argumentam și în articolul din luna trecută – toate propozițiile (adevărurile) de o oarecare generalitate, privind lumea reală, sunt purtătoare de erori. Există mai multe cauze ale acestei situații: erorile cuvintelor din care sunt alcătuite propozițiile, erorile unor adevăruri punctuale (de pildă, erorile inerente de măsurare), neglijarea unor detalii „nesemnificative” cu ocazia generalizărilor, erori preluate din premisele din care am dedus propoziția noastră și chiar erori proprii operațiilor de tip logic (așa numitele paradoxuri).

Rezultă așadar, din cele două alineate de mai sus, că *nu putem folosi logica, fără a greși, asupra niciunui adevăr cât de cât general care se referă la realitate...* Mai pe scurt, logica nu e un instrument sigur dacă lucrează cu realitatea. Stranie concluzie, nu-i așa? Dar vă asigur că nu e niciun truc. „Silogismul” lui Bierce este doar un exemplu ilustrativ din multele care pot fi date în acest sens. Și ceva asemănător se poate arăta și despre matematică (dar asupra acestui aspect voi reveni într-un alt articol).

Ce este de făcut în acest caz? Să ne lipsim cumva de logică și de matematică, odată ce nu mai putem avea deplină încredere în rezultatele lor? Ar fi nu doar o prostie, ci chiar o imposibilitate.

Această contradicție – dintre caracterul imperfect al adevărurilor asupra realității și nevoia de



perfecțiune a logicii și matematicii – s-a dovedit (chiar dacă nu a fost totdeauna conștientizată ca atare) una dintre cele mai formidabile provocări pe care mintea omenească le-a întâlnit de-a lungul aventurii cunoașterii. Soluția pe care învățații au găsit-o a fost una ușor bizară: s-a ajuns să se considere că omul, atunci când vrea să folosească logica sau matematica într-un domeniu oarecare, trebuie să ia în considerare de fapt *două lumi* (oarecum „paralele”) și anume:

1. *lumea reală*, independentă de noi, a cărei cunoaștere se face prin adevăruri observate sau experimentate, deci prin ceea ce putem numi *adevăruri reale* (sau *empirice*); aceste adevăruri sunt purtătoare de *erori,* prin urmare asupra lor putem utiliza logica doar nesigur, cu rezultate incerte, uneori chiar absurde;

2. *o lume ideală,* ipotetică, imaginară, construită în mintea oamenilor prin necuvinte abstracte, numite uneori arhetipuri, și în cuvinte prin *adevăruri ideale* (numite și *teoretice*), adevăruri *perfecte,* asupra cărora operațiile logice și matematice se pot efectua fără erori, în număr nelimitat.

Lumea ideală este *cât mai asemănătoare cu putință* cu acea parte din realitate pentru care a fost alcătuită. Grație acestei asemănări, între cele două lumi se vor defini numeroase punți de legătură. Totalitatea acestor punți am putea-o numi *„dicționar”*. Puțini conștientizează că școala ne-a înzestrat cu *două vocabulare*, două grupe de cuvinte cu totul deosebite, unele potrivite lumii reale, altele lumilor ideale. Atunci când spunem „punct” sau „dreaptă”, oricine care a trecut prin școală știe exact despre ce este vorba. Totuși, obiectele la care aceste cuvinte se referă nu fac parte din realitate, ci dintr-o *lume ideală*, cea a geometriei. În *lumea reală* – cea pe care o vedem, o auzim, o pipăim, o gustăm – nu există nicio „dreaptă”; există poate o rază de lumină (care însă nu are niciodată grosimea zero și poate fi curbată de gravitație), există poate muchia dreaptă a unui obiect (care însă văzută la microscop are cu totul altă formă) ș.a.m.d. La fel, „punct” nu este nici colțul unui cristal, nici semnul de punctuație de la sfârșitul frazei, nici un electron, deoarece toate acestea au dimensiuni și proprietăți, care punctului din geometrie îi lipsesc. Multe obiecte din realitate (mai ales din cea creată de mâna omului) pot fi însă *aproximate* mulțumitor și cu folos prin conceptele geometrice care li se pun în corespondență prin ceea ce am numit „dicționar”. O cameră poate fi considerată un paralelipiped dreptunghic, o roată de bicicletă un cerc etc. De pildă, geometria ne învață să calculăm volumul unui paralelipiped; acest calcul îl vom efectua atunci când vrem să cunoaștem volumul camerei; rezultatele nu vor fi perfecte, dar vor fi satisfăcătoare pentru scopul urmărit.

Școala nu numai că nu ne-a atras niciodată atenția asupra distincției ideal-real, dar a cultivat chiar o anumită confuzie între ele sau, chiar mai rău, a acreditat tacit ideea că la fundamentul realității stau legi matematice ideale. În această confuzie se află izvorul unui mare număr de iluzii și căutări zadarnice prin fundăturile cunoașterii. Este o rătăcire deosebit de păguboasă, asupra căreia promit să revin în textele din numerele următoare.

(În pagină, gravuri de M.S. Escher.)





Noile surse de inspirație

(despre muze în poezia tânără a ultimilor zece ani)

Felix NICOLAU

Mi se pare că se invocă tot mai des *a zecea muză*. Prima oară a fost numită așa, de către Platon, poeta Safo din Lesbos. Apoi Shakespeare înlocuia invenția cu „exploatarea" frumuseții proxime. Bineînțeles, totul prin intermediul muzei, așa cum se cuvenea la vremea respectivă, când poetul mai cocheta cu ideea de simplu intermediar: „How can my Muse want subject to invent,/ While thou dost breathe, that pour'st into my verse/ Thine own sweet argument?" (**Sonnet 38**). Dar a zecea muză devine interesantă abia după intervenția lui Mark Twain, care, în **Despre decăderea artei de a minți**, se referea la ea ca la muza minciunii. Rădăcina ideii era înfiptă, însă, tot în teatrul marelui Will („O for a Muse of fire, that would ascend/ The brightest heaven of invention,/ A kingdom for a stage, princes to act/ And monarchs to behold the swelling scene!", Act 1, **Prologue of Henry V**). Noua muză poate fi mincinoasă în sensul înfigerii unui stindard vizibil de departe într-o creație de multe ori incapabilă să-l susțină. Riscurile vizitării muzei se referă la îmbrățișarea clișeelor (gesturi, vorbe, obiecte, chipuri) ce transformă poezia într-un *musaion*, un muzeu, ce-i drept ușor de identificat. Muzele ca arătări stilistice, ca zorzoane. Oare nu despre așa ceva avertiza încă în secolul al XVI-lea Vauquelin de la Fresnaye: „Les muses cachent l'or des vers que nous chantons" (**L'Allégorie**)?

Dar să vorbim despre plusuri și minusuri. Alegerea unei muze are două avantaje: odată, volumul respectiv este mai ușor reperabil de către memorie, datorită „mascotei" și, apoi, materia poetică se coagulează în jurul unui sâmbure fără de care ar putea pluti în vagul liric. Bineînțeles că vin la rând și dezavantajele: o adresabilitate ce poate da senzația de colac de salvare pentru o imaginație vlăguită. Prezența constantă a unui nume sau a mai multora tinde nu de puține ori să provoace iritare – cititorul sesizează o soluție artistică facilă și monocordă. Dincolo de avantaje și dezavantaje, moda alegerii este o certitudine. Rămâne să vedem cât de revigorantă sau de obositoare este ea. Iată, pentru Alfred de Musset muza era o prezență sâcâitoare: „O, muse, spectre insatiable" (**La Nuit de Mai**), în timp ce lui Gérard de Nerval îi oferea o ascendență nobilă și solemnă: „Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grece" (**Myrtho**). În timpurile poetice actuale, poetul nu mai este terorizat de muza care îi cere să scrie de urgență. Nu mai este terorizat nici de lipsa ei sterilizatoare. Acum poetul își terorizează muza. Nu se dezice de ea, așa cum pretindea Edgar Poe. Nu, doar îi ordonă: vino aici, stai așa, mișcă-te mai repede, ține cartea asta în mâna stângă și plângi etc.

Muze de gașcă, cu jumate de normă la bibliotecă

„ce bine mă simt în piele de muză, zice Muie,/ e mișto să fii Muză", scrie V. Leac în 2004. Pentru el, muzele sunt scriitorii congeneri, mai cu seamă cei arădeni: Khasis și ceilalți membri ai grupării *celebrului animal*. Biografismul dramatizat atinge apogeul în **Dicționar de vise I**, unde un onirism între dada și pop-art (să nu uităm totuși că arta pop a fost la un moment dat denumită neo-dadaism) îngurgitează toate figurile literare trendy – de la Dumitru Bădița la Nicolae Tzone („am visat cu diana geacăr./ -serios?/ stătea întinsă într-un hamac și scria ceva într-un carnețel./ i-am spus: te rog nu mai băga pixul ăla în gură./ -să nu te bagi, a zis andra rotaru./ -chiar așa, de ce te bagi? a sărit și livia roșca./ -nu mă bag. treceam și eu p-aici"). O asemenea înșiruire de figuri literare am mai întâlnit în noua literatură doar în **chiustenge**-ul lui Sorin Dinco. Și doar la el aveau haz, pentru că erau distribuite într-un show cvasimanelist. Interesul limitat stârnit de o confrerie lipsită de strălucirea de altădată este suplinit de ingeniozitatea spectacolului. Reușitele sunt numărabile pe degete, însă. Ajunge să ne imaginăm un text scris de un contabil pentru contabilii în vogă ai momentului. Ce ne-ar zice? Mai nimic.

Scriind mereu despre câte un alter-ego, în 2006 V. Leac „îl povestește" pe Seymour, erou de titlu și făptuitor de gesturi exemplare: **Seymour ascultă o strălucită și neînsemnată poveste, seymour face un om de zăpadă, cum își petrece seymour timpul liber** ș.a.m.d. Maestru al oximoronului, poetul dă credit mai ales actanților masculini din poezia lui înclinată spre dramatizare. Bărbații sunt convivi inteligenți sau spectaculoși, în timp ce femeile sunt imprevizibile, țațe sau iubite pătimașe, folosibile numai în urma parcurgerii unui manual de protecție a muncii: „se întrezărea o pată pe jumătate umplută cu aer/ și tocmai acolo a intrat obsesia" (**o amintire cu seymour în camera Valeriei**). Cântece de gestă.

Anti-muze, feți-frumoși și popasuri lângă ficat

În cazul Elenei Vlădăreanu, muză îi este eul ei liric. **Paginile** din 2003 întorc pe toate fețele urâțenia (inconstantă) a Elenei și confruntările cu o populație intelectuală instabilă în gusturi. Versuri de o mare sinceritate, pe care le admir datorită autoironiei. Muza este în așa hal problematizată, încât devine anti-muză: „dacă elena dorea atât să se sinucidă în baie, cu/ lama în mână, atunci de ce dracu se mai chinuia, mai pierdea timpul cu bărbierirea picioarelor?"

Pe Olga Ștefan o inspiră două femei și un bărbat (dar poate mă înșel și e vorba doar despre două fete și un băiat). O inspirație care se întoarce împotriva muzelor și le contaminează mintea cu „zone olga". Așa se întâmplă cu masha: „sșșt masha/ eu nu sunt/ decât dreptul tău la involuție". „Fata cu ochii de linx" o admiră coroziv pe Mădă și o recuperează poetic: „sânii ei – două povești de dragoste în braille". Cât despre Demian, el pare să fie protejat de distanță și de dispoziția creativă. Probabil că și din această cauză este cel mai des invocat, dorit: „salut demian lasă-mă să te sărut/ mi-ar plăcea să vin în țara ta/ și să ne plimbăm de mână prin lumile/ pe care le-ai construit din argilă". *Toate ceasurile* (2006) măsoară autotortura psihică și dorul după salvatorul *sweet prince*. Și iată, el vine, în chip de Dan, special pentru a o salva din Hunedoara, orașul bacovian, în sensul anihilării eului poetic.

Muza Denisei Mirena Pișcu este una generică, anume iubitul, pătruns și luat în stăpânire la modul **pufos și mecanic**: „Am intrat în corpul iubitului meu/ ca într-o/ casă./ M-am așezat și am mâncat/ fără să fac firmituri/ în corpul iubitului meu./ Am adormit repede/ și cred că eram/ cu capul pe rotula genunchiului său". Fără tropi la vedere, volumul ca întreg este, de fapt, un trop extins. Reperele imaginative sunt luate de la Jules Verne și redistribuite în vederea cuibăririi sentimentale, iar nu a cunoașterii cartografice.

Muze neoexpresioniste

Cosmin Perța, în volumul **Santinela de lut**, Editura Vinea, 2006, înalță **Cântece pentru Linalin**. Linalin ar putea fi o minunată muză din timpuri fericite, dacă nu ar aparține unui eon fisurat: „Tu, Linalin, zaci într-o baltă de sânge și caramel". Sunt poeme ale inimii împietrite: „Numai tu, Linalin, moale ca o inimă de cupru" sau, din contră, în prag de lichefiere: „Mi-e moale inima de o vreme încoace". Simbolurile și mini-alegoriile ocupă avanscena. Orficul este prezent doar ca vocabulă în titlu. Un neoexpresionism negru, unde pântecul însămânțat devine crater, iar sicriul și moartea sunt sateliți ai unui peisaj tragic și, adesea, oximoronic. Și metaforicul este întărâtat la maximum pentru a crea imaginea unui *crepuscul viscolit*. Linalin este o muză-victimă, ce își asumă riscul de a procrea într-un „regat de lut", pavăză fiindu-i o santinelă moale.

Pentru Dan Coman, Ghinga este o ființă aluvionară și maternă: „în toți acești ani ghinga mi-a pus ordine în mișcări:/ un bărbat impecabil/ fluturând la intrarea în bistrița ca un steag negru". Ghinga este pentru poet ceea ce fusese Solveig pentru Peer Gynt, doar că înconjurată de un halo expresionist: gesturi ample și ritualice, expresie în continuă transformare, poziții torsionate. Un balet tragic pe un fond sonor aproape surdinizat. Ghinga nu există sau există doar în măsura în care întrupează puseele horror ale unei scriituri încrâncenat atașate de gestificația simbolică.

Cârtița galbenă cu greu ar putea fi luată drept muză. Oricum, animalul din creier dă seamă de imagistica suprarealist-coșmarescă. L-am numit generic *animal*, pentru că, în fond, contează factorul dereglant, cel care dă alarma și deformează, indiferent sub ce formă ar apărea el: „acea pasăre de noapte/ care doarme acum cu capul ei negru în mijlocul capului meu". Menajeria poate fi completată cu alte figuri ale interiorității, văzută ca bestiar valpurgic: pasărea de sticlă, vițelul „splendid înroșit de propria-i respirație", porcul „cu burta plesnită" și adevărata muză, Teodora, și ea o ființă hibridă, suprasaturată simbolic, așa cum este și Ghinga: „teodora poartă între clavicule corpul uscat al unui șarpe".

O arhimuză este **fetița** (2007) Cristinei Ispas. Lângă ea coagulează figuri ale copilăriei dunărene: „prima a fost andreea/ s-a aruncat în dunăre// s-a întors totuși la bunici/ într-o sâmbătă/ cu rămășițele inimii/ împrăștiate-n tot trupul/ era ca o păpușă/ cu un fel de handicap". Prezența ubicuă a fetiței asigură, se pare, acestei poetici coeziune, claritate și asta în pofida unui simbolism de natură când suprarealistă, când expresionistă. În plus, cultivarea muzei nu devine muzolatrie, nu obosește și nu dă impresia de artificial. Arta poetică s-a maturizat și a depășit era demonstrațiilor teziste sau pe cea a manierelor la modă.

Miza muzei

Muzele au coborât de pe Helicon și s-au pus la dispoziția poeților. Necondiționat. Stăpânii lor le folosesc în proiecțiile publice ale egoului poetic tumefiat, dacă nu chiar paranoic. Paradoxal, simpla numire pe post a muzei poate face inspirația inutilă. Ce-i drept, sunt și câteva muze simpatice, fără nazuri stilistice sau atitudini studiate. Muze cu simțul jocului, care nu sunt nici mai importante, dar nici inferioare celor care le invocă. „Invocă" nu e cel mai fericit cuvânt. Pentru că acum muzele sunt convocate, distribuite, puse la treabă și trase la răspundere. Pioni pe tabla de șah a strategiei de marketing. Deși nu-mi stă în fire să fiu optimist, cred că umanizarea muzei este un atu. Dusă este vremea existenței sale mitice, decăzută la stadiul de prezență decorativă. Are și muza, în sfârșit, șansa să stea la masă cu poetul, care poet are și el șansa să stea la masă cu cititorul. Arta nu mai este un arc de triumf, dar nu este nici doar comunicare. Mai degrabă este sau tinde să fie un vis despre formele de viață inteligente și sensibile. O utopie, așadar, însă conștientă de statutul ei și, deci, detașată la modul aristocratic. Cât despre muze – ele sunt mai prezente printre noi decât au fost vreodată.



Marin Sorescu - 75
Iona cel neascultător

Nicolae GEORGESCU



Prin 1971, la trei ani de la publicarea, în revista *Luceafărul,* a piesei de teatru *Iona,* Marin Sorescu scria următoarele în chip de prefață la tipărirea în volum a ei:

„Prefețele scrise de autorii înșiși nu-și au rostul decât în măsura în care vin cu niște precizări de ordin documentar. Altfel, să încerci să spui – e prea lung. Și poate că ai și uitat. Creația e o bâlbâială în fața lui Dumnezeu. După ce a creat lumea în șase zile, el s-a simțit atât de epuizat încât n-a mai putut mișca un deget. A mai apărut oare ceva nou de atunci? Iată un exemplu de epuizare divină. Recitesc după câțiva ani Iona, cu ochi rece, străin, și mă întreb: oare unde rămăsesem? Iona, proorocul care a fugit din fața Cuvântului, a încăput în burta chitului. Ca o scrisoare, în cutia poștală. Am găsit, poate din greșeală, scrisoarea. Am citit-o cutremurat și mi s-a părut c-o înțeleg. Am încercat s-o transcriu. Asta a fost tot. După aceea am vrut să-l uit pe Iona. Ce s-a ales din mândra cetate Ninive «mare înaintea lui Dumnezeu s-o străbați în trei zile de umblet»? Ce s-a ales de oamenii ei care s-au îmbrăcat în sac și s-au pocăit și nu i-a mai ajuns mânia de sus? Am uitat absolut totul. Apelați la arheologie. Am fost întrebat dacă burta chitului simbolizează călătoria în cosmos sau singurătatea intrauterină. În ce măsură Iona e primul om ori ultimul om? Dacă dau o accepție freudistă, mistică, politică ori cabalistică experienței acestui personaj? Și mai ales ce semnificație are gestul final și dacă nu e prea multă amărăciune și dacă nu mi-e milă de umanitate? Nu pot să vă răspund nimic. Au trecut trei ani de când am scris tragedia. Totul mi se încurcă în memorie. Știu numai că am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur. Cred că lucrul cel mai îngrozitor din piesă e când Iona își pierde ecoul. Iona era singur, dar ecoul lui era întreg. Striga: Io-na și ecoul răspundea: Io-na. Apoi nu a rămas decât cu o jumătate de ecou. Striga: Io-na și nu se mai auzea decât Io, Io în vreo limbă veche înseamnă: eu. E tot ce-mi mai amintesc."

Putem desprinde, de aici, mai întâi modul personal de a spune *„Iona sunt eu",* precum Flaubert cândva despre personajul său. Mai interesant mi se pare, însă, a discuta despre relația autorului cu textul sacru, din care se inspiră; interesant, pentru că chiar în anii aceia (repet: prin 1970) autorul își invită numeroșii comentatori să aibă în vedere și *Biblia*; interesant, cu alte cuvinte, pentru că *Iona* a fost mult interpretat, în România, dar și în Franța, Germania, Finlanda, Japonia, Serbia etc. (vezi lungul traseu al piesei de teatru prin lume în acei ani), fără raportare expresă la textul biblic, sau raportându-se doar simbolic la el, discutând parabola fără dedesubtul ei. Marin Sorescu însuși, în acest text autoreferențial, este eliptic, și ne-am putea mira, de pildă, de ce spune: *„Iona, proorocul care a fugit din fața Cuvântului",* fără să întregească. Textul biblic este acesta:

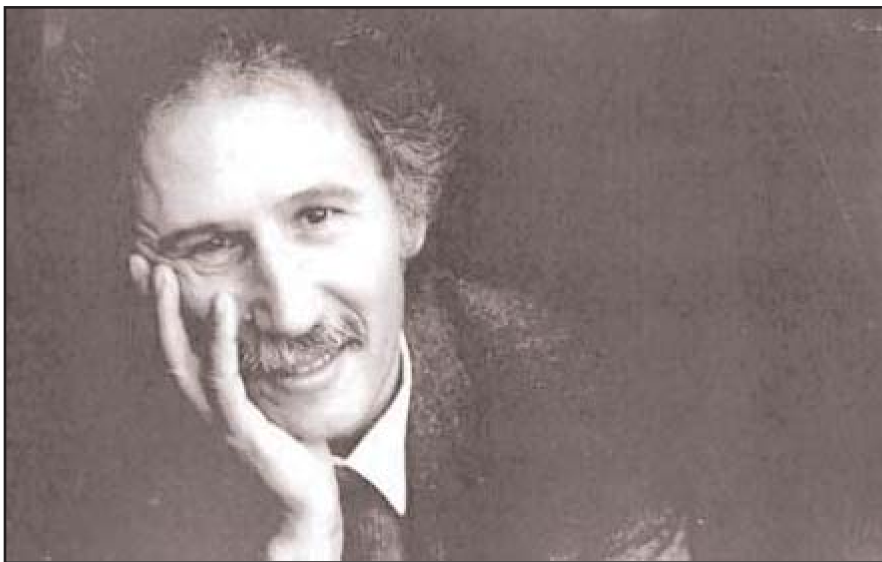
1. Și a fost cuvântul Domnului către Iona, fiul lui Amitai, zicând:

2. „Scoală-te și du-te în cetatea cea mare a Ninivei și propovăduiește acolo, căci fărădelegile lor au ajuns până în fața Mea!"

3. Și s-a sculat Iona să fugă la Tarsis, departe de Domnul. Și s-a coborât la Iope, unde a găsit o corabie, care mergea la Tarsis, și, plătind prețul călătoriei, s-a coborât în ea ca să meargă la Tarsis împreună cu toți cei de acolo, el fugind din fața Domnului. (*Biblia sau Sfânta Scriptură*, București, 1997, p.891; cităm, în continuare, din această ediție)

E greu să deducem, de aici, că Iona iese din sfera Cuvântului, adică și-l trădează pe Dumnezeul lui. Autorul piesei se teatru interpretează poate tocmai pentru a provoca și alte interpretări, adică pentru a aduce în față textul pe care se bazează. În acest text, Iona mai degrabă se ascunde, fiindu-i teamă să îndeplinească misiunea ori părându-i-se o misiune prea grea; prin „cuvânt" cred că se înțelege „poruncă", „ordin" – nu „lege", „religie", care este sensul obișnuit când se scrie cu majusculă. Dar… în anii '70 ai secolului trecut, ani prin excelență dogmatici, chiar simpla notație cu majusculă a termenului era o îndrăzneală și trebuie să înțelegem că Marin Sorescu se hrănea din și se baza pe aluzii, cel puțin cititorul avizat înțelegea acest lucru.

Vedem, apoi, că drumul lui Iona este invers decât cel indicat: în loc să pășească spre răsărit, spre Ninive (cetate în Mesopotamia, pe Eufrat) el pleacă din Iope (Iaffa, în Palestina) spre nord-vest, ajungând în Tarsis, de unde intenționează să ia o corabie tocmai spre îndepărtata Hispanie dinspre apus (după interpreții textului sfânt). Abia de acum înainte destinul lui Iona are reverberații în personajul lui Marin Sorescu: Domnul nu-l lasă pe proroc să fugă, iscă furtuna de mare, cheamă chitul să-l preia din valuri pe alesul său – iar acesta se căiește timp de trei zile în burta animalului marin, după care este zvârlit pe țărm – și, odată întremat, cuvântul Domnului revine:



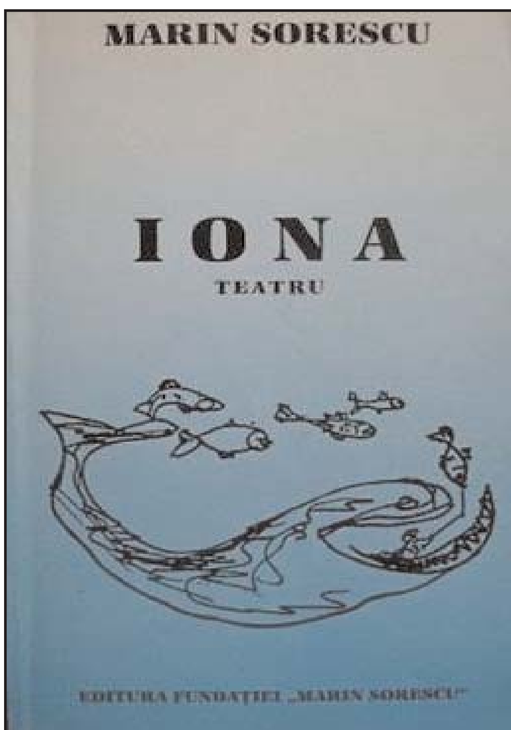
1. Și a fost cuvântul Domnului către Iona, pentru a doua oară, zicând:

2. „Scoală și pornește către cetatea cea mare a Ninivei și vestește-le ceea ce îți voi spune!"

3. Și s-a sculat Iona și a mers în Ninive, după cuvântul Domnului. Și Ninive era cetate mare înaintea lui Dumnezeu; îți trebuia trei zile ca s-o străbați.

4. Și a pătruns Iona în cetate, zicând: „Patruzeci de zile mai sunt, și Ninive va fi distrusă!"

5. Atunci Ninivitenii au crezut în



Dumnezeu, au ținut post și s-au îmbrăcat cu sac, de la cei mai mari și până la cei mai mici.

6. Și a ajuns vestea până la regele Ninivei. Acesta s-a sculat de pe tronul său, și-a lepădat veșmântul lui cel scump, s-a acoperit cu sac și s-a culcat în cenușă.

7. Apoi, din porunca regelui și a dregătorilor săi, s-au strigat și s-au zis acestea: Oamenii și animalele, vitele mari și mici să nu mănânce nimic, să nu pască și nici să bea apă;

8. Iar oamenii să se îmbrace cu sac și către Dumnezeu să strige din toată puterea și fiecare să se întoarcă de pe calea lui cea rea și de la nedreptatea pe care o săvârșesc mâinile lui;

9. Poate că Dumnezeu Se va întoarce și Se va milostivi și va ține în loc iuțimea mâniei Lui ca să nu pierim!

10. Atunci Dumnezeu a văzut faptele lor cele de pocăință, că s-au întors din căile lor cele rele. Și i-a părut rău Domnului de prezicerile de rău pe care li le făcuse și nu le-a împlinit.

Profetul… pur și simplu nu acceptă această bunăvoință a Domnului. El are o replică, demnă de ținut minte:

1. Și Iona a fost cuprins de mare supărare și s-a aprins de mânie.

2. Și a rugat pe Domnul, zicând: „O, Doamne, iată tocmai ceea ce cugetam eu când eram în țara mea! Pentru aceasta eu am încercat să fug în Tarsis, că știam că Tu ești Dumnezeu îndurat și milostiv, îndelung-răbdător și mult-milosârd și Îți pare rău de fărădelegi.

3. Și acum, Doamne, ia-mi sufletul meu, căci este mai bine să mor decât să fiu viu!"

Cu aceasta deja suntem în preajma gândurilor lui Iona cel din piesa de teatru a lui Marin Sorescu, personaj care discută cu și despre Dumnezeu în mod obișnuit, cum ar discuta cu sine, care identifică viața cu moartea, adică nu recunoaște moartea ca stare ontologică. Profetul biblic a „ghicit", iată, gândul lui Dumnezeu, mai bine zis, îl știa de la început și de aceea a refuzat să-și primească misiunea. Ce decurge, în fond, din faptul că ninivitenii sunt iertați în fața unei profeții atât de aspre precum aceea că „Patruzeci de zile mai sunt, și Ninive va fi distrusă"? În loc să-și primească mulțumirea că i-a salvat, Iona se consideră acoperit de mare rușine că a fost un profet mincinos.

Pilda biblică pare a fi avut în vedere în primul rând statutul acesta al profeților. Dacă îi ascultă, sunt șanse oarecum egale ca lumea să fie pedepsită sau nu (după cum profetul este un adevărat profet sau un fals profet, „pseudoprofet") – exact ca atunci când aceeași lume nu-i ascultă: în ambele cazuri, care mai este rostul lor pe lume? Câtă zădărnicie aici! Câte profeții care nu s-au împlinit și au amăgit lumea, câte altele care s-au împlinit luând lumea prin surprindere… În cazul nostru este vorba, însă, de profeții ale răului, ale necazului. Profetul care se bucură că a profețit adevărat, adică cel a cărui nenorocire s-a împlinit, poate fi un model? Dar acela care a oprit o nenorocire, oferind leacul și lumea ascultându-l – cum poate fi crezut acesta că este mesagerul cerului, cum se poate crede/verifica dacă nenorocirea era iminentă, dacă era să se întâmple și el cu adevărat a îndepărtat-o?

Pe Iona îl interesează numai adevărul, nu și binele sau răul. Lui îi este indiferent dacă ninivitenii și animalele lor vor ține sau nu post, cu regele lor în frunte, dacă se vor căi timp de 40 de zile etc. – el așteaptă ca acele 40 de zile puse de Domnul în profeție să se sfârșească și să vadă pedeapsa. Pentru el, latinescul *Fiat justitia, pereat mundus* (Facă-se justiție, piară lumea) devine *Fiat veritas* (Facă-se adevăr). Trecem peste faptul că adevărul este Domnul însuși, nu „se face", nu „este" în sine, dezlegat de Domnul. Acestea nu există pentru Iona, se vor găsi abia în *Noul Testament.* Acum, văzând că timpul a trecut și nu se întâmplă nimic rău, adică nu se împlinește Cuvântul Domnului, Iona iese din cetatea Ninivei și se așază la soare, lângă zid, supărat – și, pe măsură ce așteptarea crește, chiar mânios pe… Domnul! Dar Domnul tot nu-l lasă în pace, ci îi dă învățătură mai departe:

→



Herta Müller la București



Ion C. ȘTEFAN

Mă străduiesc să fac o paralelă între o realitate cunoscută de noi toți – un adevăr static – și evoluția imprevizibilă a unei personalități literare de excepție. Este vorba de reversul oglinzii, pe care îl știm a fi același: păstrăm în buzunar sau în geantă acest mic obiect strălucitor, care ne înfățișează chipul, indiferent pe care dintre fețele sale ne-am privi. Dacă ne-am referi la o monedă, aceasta are înfățișări diferite: cap și pajură. Dar cum reușește reversul oglinzii să te prezinte în două feluri diferite? Poate gândindu-ne la destinul unor personalități deosebite, cum este cazul Hertei Müller, câștigătoare a premiului Nobel pentru literatură. Chipul ei din tinerețe ne prezintă o profesoară modestă, chiar timidă, urmărită de Securitate cu aceeași perseverență cu care, la rându-i, urmărea să descrie în realitatea sa dură regimul acelor vremuri.

Iar chipul său de acum: o învingătoare sigură de sine, laureata unui premiu așa de prestigios, împlinită ca scriitoare. Cum se vede însă unicitatea în oglinda sufletului său? Timpul oferă accente deosebite. Herta Müller pare că este o oglindă în care se luminează alternativ lumi diferite: cea românească și cea germană.

Urmărind firul ideilor, mi-am adus aminte o observație pe care o făceam într-un alt articol, unde am afirmat că scriitorii români n-au primit încă niciun premiu Nobel, deși măcar unii dintre ei l-ar fi meritat fără îndoială: Mihai Eminescu, Nichita Stănescu, Lucian Blaga, Marin Sorescu, Tudor Arghezi, George Călinescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, Marin Preda, probabil și alții. Presa culturală continuă să facă noi prezumții, între care numele cel mai frecvent menționate sunt ale lui Mircea Cărtărescu, Nora Iuga, Angela Marinescu.

Desigur, viitorul și jocurile de înțelegere ale oamenilor vor decide dacă un astfel de premiu va poposi și pe un aeroport din București, mai ales că la prestigiul acestuia, în anumite colective au fost raportate și câteva nume ale unor personalități românești, din domeniul științei: în 1974, George Emil Palade – Premiul Nobel pentru Fiziologie și Medicină (împreună cu Alber Claude și Christian de Duve – ambii din Belgia); în 1985, Ioan Moraru – Premiul Nobel pentru pace (împreună cu Mihail Kuzin, din URSS, și Bernard Lown, din SUA), în 1986, Elie (Eliezor) Wiesel, premiul Nobel pentru pace.

O alta este însă dilema pe care v-o propun: în ce măsură relevanța unui asemenea premiu pentru literatură, cum este cel primit de Herta Müller, se va reflecta și asupra activității scriitorilor români?



Plecată din România la sfârșitul lui 1980, pe vremea când era puțin cunoscută la noi ca scriitoare de limbă germană, Herta Müller primește premiul Nobel după 29 de ani. „Literatura ei critică a fost scrisă exclusiv în Germania", notează Nicolae Manolescu, președintele Uniunii Scriitorilor, în *România literară*, nr. 37/2010. Iar Andrei Pleșu, în discursul ținut cu ocazia *Mitingului pentru autoare*, cu prilejul lansării primelor sale volume, recent traduse prin Editura Humanitas, afirma: „Rezultatul este că a luat premiul Nobel ca scriitor german. Și ne bucură foarte mult că a făcut-o". În *Discursul la laudatio*, rostit tot de Andrei Pleșu la Berlin, cu ocazia oferirii acestui premiu Hertei Müller, intitulat „Un Nobel pentru autenticitate, talent și calitate umană", el nuanțează: „Este adorabilă și iritantă la culme. Spune lucruri care nu se spun, insistă obsesiv asupra adevărurilor neconvenabile și nu-și cântărește cuvintele în funcție de interlocutori, de împrejurări, de reguli formale. E un perfect exponent a ceea ce am numi sălbăticia adevărului."

Gabriel Liiceanu, ca gazdă din partea editurii care o promovează pe distinsa laureată în țara noastră, susținea, cu prilejul întâlnirilor organizate la Ateneu: „Ceea ce impresionează cel mai mult în literatura Hertei Müller este stilul unic, prin asociații originale ale cuvintelor pe care le folosește."

Herta Müller mărturisea că, după ce a primit premiul Nobel, a mai scris doar câteva colaje și că încearcă întotdeauna să păstreze o perioadă de pauză de 2-3 ani între romane: „Nu scriu tot timpul. Mie îmi place să nu scriu"…

Pare că destinul și talentul depășesc, uneori, chiar mersul firesc al lucrurilor. De aceea, indiferent cum vor continua să răspundă la dilema mea, unii și alții, dacă Herta Müller este o scriitoare de limbă germană sau de „limba noastră cea română", important este că ne bucurăm deopotrivă de succesul ei, în această perioadă de globalizare, când hotarele între limbile materne, între state sunt din ce în ce mai puțin factori determinanți în construirea unui prestigiu cultural de marcă în jurul unui talent autentic.

---

4. Și a zis Domnul: „Faci tu oare bine că ți-ai aprins mânia?"

6. Și Domnul Dumnezeu a făcut să crească un vrej care s-a ridicat deasupra capului lui Iona, ca să-i țină umbră și să-i mai potolească mânia. Și s-a bucurat Iona cu bucurie mare pentru vrej.

7. Dar Dumnezeu, a doua zi, la revărsatul zorilor, a poruncit unui vierme să reteze vrejul. Iar el s-a uscat.

8. Și la răsăritul soarelui a pornit Dumnezeu un vânt arzător de la răsărit și soarele a dogorit capul lui Iona, încât el se prăpădea de căldură. Și și-a rugat moartea zicând: „Mai bine este să mor decât să trăiesc!"

9. Și a grăit Domnul către Iona: „Ai tu dreptate să te mânii pentru vrej?" Și el a răspuns: „Da, am dreptate să fiu supărat de moarte!"

10. Și a zis Domnul: „Tu ți-ai făcut necaz pentru acest vrej pentru care nu te-ai trudit și nici nu l-ai crescut, care și-a luat ființă într-o noapte și într-alta a pierit!

11. Dar Mie cum să nu-Mi fie milă de cetatea cea mare a Ninivei cu mai mult de o sută douăzeci de mii de oameni, care nu știu să deosebească dreapta de stânga lor, și cu un mare număr de dobitoace?"

Personajul lui Marin Sorescu este mai degrabă acesta: stă la umbra vrejului și se tot ceartă cu Domnul în sinea sa ca să afle de la El înțelepciune prin pilde. A înțeles că este un Dumnezeu al milosârdiei: *„știam că Tu ești Dumnezeu îndurat și milostiv, îndelung-răbdător și mult-milosârd și Îți pare rău de fărădelegi"* – acesta ar trebui să fie mottoul piesei de teatru. A înțeles că el însuși, Iona, poate face orice – că va fi iertat în cele din urmă, după „rețeta" anumită a iertării: post, rugăciune etc. Or, personajul lui Marin Sorescu asta și face: stă în penitență continuă, nu se poate spune că păcătuiește în vreun fel. Mai mult: el gândește soarta întregii lumi, este un „al nostru" continuu în vorbele sale, marea este „a noastră", pământul la fel, bogățiile etc. – și asta nu dintr-un sentiment de stăpân al lumii, de „nostratizare" ca însigilare cu sine a ei, ci din dorința de a fi împreună cu ceilalți. Însingurarea sa este categorială, el nu este „un om între oameni" (cum ar spune Camil Petrescu), nici – departe gândul! – „Fiul omului" din textul sacru- El este doar omul abstract, dominat de imperativul adevărului, indiferent la categoriile de bine sau rău.



Nu-l doare nimic, nu-l supără nimic, nu-l deranjează nimic, acceptă totul pe lume – vrea doar adevărul. În acest punct se întâlnește personajul sorescian cu profetul din Biblie.

Din ultima pildă, lucrul pe care-l află profetul Iona este iarăși că realitatea stă sub semnul relativului, că vrejul este sau nu este – dar: după cum vrea Domnul, nu după voia viermelui. Mai aflase că Ninive poate sau nu poate să fie distrusă, că gândul Domnului poate sau nu poate să fie acesta, pe care l-ai ghicit dacă ești profet, în fine – că a trăi poate sau nu poate să fie a viețui, de vreme ce și după viață, pe tărâmul celălalt, dai tot de Domnul.

Asemenea dezbateri sunt oferite de textul lui Marin Sorescu, arătându-ne, în fond, un lucru nu lipsit de importanța lui: în anii celui mai aprins dogmatism ateu, aici, pe o limbă de pământ, s-a putut face, cu mare talent, o lectură adâncă a textului biblic – înțeleasă însă doar de către cei avizați. A fi avizat înseamnă doar a citi acest text în paralel cu textul piesei de teatru. Însuși faptul că el cere, provoacă, invocă această lectură – înseamnă că *Iona* este un îndemn la liturghie, evocă și protejează sacrul în condițiile unor vremi profane. I se potrivește acel motto din *Agamemnon* de Eschil: *„Matousi lego – k'ouk matousi lethomai"*, „Pentru cei care știu vorbesc, iar pentru cei care nu știu tac vorbind." Când i s-a jucat tragedia *Agamemnon*, marele tragic a fost condamnat la închisoare și a trebuit să plătească o amendă consistentă pentru că s-a observat că în piesa de teatru erau relevate Misterele de la Eleusis, ascunse marelui public, ținute în secret. Printr-un fel de autocenzură care implică un talent deosebit, o putere de evocare cu totul ieșită din comun și un simț al parabolei exemplar, Marin Sorescu reușește – mutatis mutandis – același lucru: relevarea sacrului într-un gest profan, nesesizabil la prima vedere. El vorbește pentru cei care știu și tace vorbind pentru cei care nu știu. „Cenzorii" cetății nu l-au condamnat, nu l-au amendat – pentru că, din fericire pentru întregi acele vremi, erau ei înșiși din rândul celor care nu știau.



Odată ca-n nici odată (III)

Lucian COSTACHE

În strofa 42, e rostul unei desprinderi radicale – ca să nu spunem violente –, întrucât *a primi o altă lege* înseamnă a presupune o nouă geneză și o aruncare în neant a tot ceea ce fusese creat și ordonat (de la „ordin, poruncă" – divină) prin actul primordial al creației. Să vizualizăm, păstrând mereu în minte proporțiile cosmice și semnificațiile anterioare: Luceafărul *se tot duce… s-a tot dus… se rupe din locul lin de sus. A te rupe* din locul *de sus* înseamnă a veni undeva mai jos. Oricine vizualizează confortabil numai așa. E mai plauzibil ca o bucată din ceva, care s-a rupt, să cadă și nu să urce. Fizicienii ar fi de acord că legea universală a gravitației e în cauză! Doar dacă nu vorbim de alte forțe, cele care ar învinge orice gravitație, ori o altă gravitație, uriașă, care trage în altă direcție decât cea terestră. Eu nu le pot numi fizicește, dar îmi pot imagina, urmând versurile lui Eminescu și să deslușesc enorma, uriașa viziune cosmică a poetului. De altfel, viziunea poetică e mai mult decât monumentală și *aripele* luceafărului care *cresc în cer* e o viziune din celălalt capăt al universului, ca și când ochiul care vede, doar ochiul imaginației, e chiar în centrul ultimului **eon**, dar și ultimul eon pe de-a-ntregul, hyper-eonul supradimensionat (*Cresteau în cer a lui aripe*), aproape de limita dezintegrării, a „exploziei". Punctul și nemărginirea în aceeași clipă: situarea la început și la sfârșit de lume, simultan, pare soluția cea mai adecvată în înțelegerea versurilor din cosmogonia / cosmologia poemului.

Și căi de mii de ani treceau / În tot atâtea clipe sunt versurile care deschid și închid semnificațiile și viziunea cosmologică a marelui poet. Strofele următoare (65-69) par a sugera că, sub aripile crescânde ale luceafărului, se iau în primire și se adună timpul și spațiul deopotrivă, și toată *lumea* anterioară, *cea mare* – Cosmică și *cea mică* – chtonică: Ființa; și, într-o clipă, Totul devine, este neant: *Un cer de stele dedesubt / Deasupra-i cer de stele / Părea un fulger ne'ntrerupt / Rătăcitor prin ele, // Și din a haosului văi, / Jur împrejur de sine / Vedea ca 'n ziua cea de 'ntâi, / Cum izvorau lumine; // Cum izvorând îl încunjor / Ca niște mări, de-a 'notul… / El zboară, gând purtat de dor / Pân' piere totul, totul:* //. Totul nu e aici altceva decât ceea ce timpul desfăcuse (făcuse) „cândva" (inclusiv pe sine) și, tot el, timpul, se adună pe sine și cuprinde, în tot atâtea clipe, *fâșiile* lumii (*De atunci negura eternă se desface în fâșii*: **Satira I**)

Cuvântul ***neîntrerupt*** are fascinația lui, pe care sunt iarăși nevoit să îl las pentru altă clipă, cu toate sublinierile care i se supun! Confortul aici e nu numai dăunător, ci și provocator de eroare. Am păstrat forma versurilor din ediția M. Eminescu, **Poesii. Cu formele și punctuația autorului,** a domnului N. Georgescu, din ediția critică (Ed. Floare albastră, 2004): *S-a rupt din locul lin de sus.* A se rupe dintr-un loc *lin* e cu siguranță cu mare tulburare, pentru că trebuie să rupi toate legăturile cosmosului, ordinea (de la „a face ordine", „a organiza") instaurată de Dumnezeu, și să fii lacom *sorbit* din baierele de nedesfăcut ale facerii.

Oceanul cel de stele se tulbură și apele primordiale tremură (*și din oglindă luminiș; el tremura 'n oglindă*). Nu pot găsi aici, deși există o puternică tentație, nicio reprezentare biblică. E însă foarte tenace dorința de a găsi o reprezentare și o explicație științifică, fără a opune cele două forme de cunoaștere a lumii. Totul pare a se întoarce înapoi, ca o *sorbire* de proporții cosmice: Universul însuși *se soarbe*. Timpul se oprește, căci vremea încearcă în zădar din goluri a *se naște. Vremea… în zădar… se naște:* timpul se întoarce în sine, se prăbușește în sine, în clipa, aceeași, de ***nemăsurabilă minimă durată,*** comprimând deodată (și: de *odată*; de *o dată*, o singură dată) ca niciodată (*nici odată*, măcar; *nici o dată*, ca și când n-ar fi fost) dilatarea anterioară. Spațiul se prăbușește și el în Neant, totul e neant, cu locuri, ființe și sori deopotrivă. Fără o componentă a lui – Timpul –, spațiul se prăbușește în aceeași clipă, de nemăsurabilă minimă durată.

Ce să fie ***golurile***? (*Și vremea 'ncearcă în zădar / Din goluri a se naște.*) A se naște ar însemna o nouă geneză și „renașterea", nașterea altui timp. Am adânci și conotațiile sugerate de cuvântul *vreme*, dar mai ales de locuțiunea adverbială *în zădar. În zadar râuri de soare...*: în **Floare albastră**. Rămâne doar să sugerez că în vorbirea iubitei, ***cea roșie ca mărul, în zadar*** e de semnificație antinomică, cu toate că și ea rostește un adevăr, adevărul ei, cum că fericirea e aproape (*Nu căta în depărtare/ Fericirea ta, iubite!): Ah! ea spuse adevărul…* Dar el înțelege adevărul lui, cum că totul e deșertăciune, și, *totuși*, trist.

Și dacă totul e zădărnicie, totul e neant? Depozitar al cunoașterii, gândul e și oglinda lumii, adică Universul reflectat în Spirit. *Râuri de soare* e astfel și o metaforă a izvorârii și înecării universale, a prăbușirii și scufundării în substanța întunecată a lumii (*întunecata mare*). În **Luceafărul**: *Vedea, ca 'n ziua cea de 'ntâi, / Cum izvorau lumine.* Citit cu strictețe retorică, primul vers, cu două apostrofuri lungi, e cu intonație prelungă pe substantiv și pe determinantul temporal. Recitat, versul are întreruperea lui pe comparația izolată între virgule. Nu e vorba de o zi oarecare, ci de una unică, aceea, doar aceea, *cea de 'ntâi.* Și ce măsurare, de-o zi, ar fi aceea, în nemărginirea timpului? Cum să reprezinți mai frumos poetic, ca imagine, clipa *aceea*!? Gândul parcă are răgazul să alunece, să se cufunde el însuși în timp: *ca 'n ziua… cea… de 'ntâi* (trebuie citit prelung, cu sugestiile aliterative ale vocalelor prelungite nazal și ale prepozițiilor). Ce rămâne în afara comparației are același ritm, dar e axat pe imagine, pe perspectiva unei viziuni, pe „capătul" de-nceput al spațiului și pe cel de „sfârșit" al timpului.



Pictură de Sabin Bălașa

Locul lin e imaginea universului creat și *liniștit*, ordonat – măcar până la o nouă tulburare, deși mitul ne propune o tulburare unică, primordială, nerepetabilă. Noi nu putem decât repeta la nesfârșit semnificațiile, simbolistica și alegoria generală. Prin gândul domniei sale, domnul academician Alexandru Surdu a deschis o cale pe care putem merge până la un punct, fără pretenția de a ajunge neapărat la un capăt. Când e vorba de a judeca lucrurile, un capăt nici nu e de dorit!

Versurile care ne preocupă însă acum sunt:

Nu e nimic [1] și *totuși e* (= asemenea) [2]
O sete care 'l soarbe, [3]
E un adânc [1] asemene [2]
Uitării celei oarbe. [3]



Gândirea eminesciană e deplin coerentă și, când e vorba de atingeri cosmice, cu aceeași, mereu, susținere filosofică. O structură poetică axată pe antinomii susține și aici ideea *că ființa este neantul, „nimicul"*. Ființa pură este acum **Hyper-eonul**, cum l-a început fusese **prea frumoasa**, Frumusețea pură, *de aer,* absolută, neîntrupată (orice detaliu concret ar fi relativizat și orice corporalitate ar fi anulat ideea de desăvârșire, de puritate). Tulburarea Ființei pure – a **hyper-eonului** – este neantul. La fel, privirea lutiferă a **prea frumoasei**, tulburarea ființei ei de aer, este neantul. Demonstrația nu e greu de făcut, luând în considerare aceleași versuri și incitantul cuvânt *nimic* (pe care, nu întâmplător, îl vedem, și aici, în preajma semnificativului deja *adânc*):

[a] Nu e (nimic) / [b] și (totuși) e /
[c] O sete / [d] care 'l soarbe, /
[b] E (un adânc) / [a] asemene (= și nu e; precum…) /
[c] Uitării / [d] celei oarbe. /

De aici: *nimic* = precum *uitarea (oarbă); o sete* = asemenea *unui adânc*. Și determinările: *o sete care 'l soarbe = uitării celei oarbe*. Alternanța afirmativă și negativă este evidentă, cu observația că toate structurile sunt identice ca semnificații, cu metafore diferite însă și cu jocul subtil al lui *a fi* și *a nu fi* (*e* și *nu e*; prezentul e timpul potrivit!).

Cuvântul *totuși* din primul vers are și el buclucul lui, dar îl las deoparte. Dacă și aici încifrează tristețea, ca în finalul **Florii albastre** – stingerea stelei solare e tot cu tristețe și în **Satira I** (*soarele e trist și roș* – semn al asfințirii din urmă, ultime) – și am convingerea că da –, atunci trebuie afirmat încă o dată că Eminescu e genial de surprinzător și de… *adânc*!

Cosmogonia din *Satira I* se construia tot antinomic și, fiind vorba de „evoluția" cosmică, imperfectul, pentru a marca și trecerea timpului, e potrivit pentru îndepărtările temporale, fie și primordiale: *Când nu s'ascundea nimica, deși tot era ascuns… Nimica* era și nu era, adică era… *totuși*… ceva, de vreme ce lumea se naște din acel *nimic.* Universul vine pe lume (dacă pot zice așa) chemat (*sorbit*) de un *dor nemărginit*, ca o *sete ce soarbe*, acea voință care face, *din nimic*, Ființa, viața și Totul. Și, așa, înapoi, ca și când nimic nu s-ar fi întâmplat – cu *uitarea cea oarbă* (*Când nu s'ascundea nimica, deși tot era ascuns…*) ca emblemă a Totului și a Nimicului –, apocatastaza. „Neuitarea" (adică memoria, „oglinda gândului") e un atribut al Spiritului (Ideea, Gândul, Judecata și Judecarea sunt cu neuitare). Fără, ființa e neant: *pentru toate dă-mi în schimb / o oră…* Iubirea, în schimbul a tot!

Consecvent metodei noastre de analiză, observăm și aici simetrii spectaculoase. Simetria e un procedeu de construcție, dar la Eminescu ea nu e gratuită, doar de antiteză romantică și de efect stilistic, ci cu adânci înțelesuri, așa cum am arătat de mai multe ori în **Eseuri.** *Nu e nimic* (primul emistih din primul vers al strofei) înseamnă *e un adânc* (primul emistih din versul al treilea), dar și *asemenea uitării*, care e de semnificație negativă, căci *un adânc*, precum *uitarea*, semnifică *e și nu e*, în același timp. Citirea exactă a strofei citate e în diagonală, cu acoperirile de criptogramă și parcă de oracol, dar și cu notații cosmologice: *Nu e nimic* < > *asemene* (uitării); *și* (totuși) *e* < > *e un adânc*; *o sete* < > *asemene uitării*; *care soarbe* < > (uitarea) *cea oarbă*. Și alternanța: nu e nimic, totuși e; e un adânc și nu e, de vreme ce e precum uitarea oarbă. Comod și convenabil, mi-ar fi iarăși ușor să spun că *toate sunt și nu sunt*, și să rezolv poetic, fără finalități bizare și chiar fără finalitate, un raționament, dar trebuie să spun răspicat că și logic așa trebuie înțelese versurile acestea.

→



Sub crugul Eminescului

În **ce ordine cosmică** / cosmologică privim!? Nu aş îndrăzni să fac mai multă speculaţie filosofică, dar, tot logic, ar trebui să accept că *nimic* e totuşi ceva, fie şi *un adânc* (şi, când e vorba de cosmic, *adâncul* acesta e chiar mai mult decât ceva!). Când vine însă determinarea *asemene uitării celei oarbe, nimicul* pare a fi identic cu *Totul* (temporalitatea e şi ea implicată), iar trimiterea la Hegel, la care nu m-am oprit întâmplător în **Eseuri** (încerc să disociez două noţiuni cu puternică ispită asociativă: *neantul* şi *nimicul*; încerc de asemenea să le gândesc aidoma; aceeaşi privire înţelegătoare arunc şi pentru: *fiinţă* şi *nimic*), se dovedeşte iarăşi cât se poate de ispititoare, de esenţială.

De fiinţa pură / absolută (deşi cei doi termeni pot fi, şi ei, puşi în discuţie, cu nuanţe) – portretul *prea frumoasei* ca Frumuseţe în sine (chipul de aer, adică neîntrupat) – e vorba atât în „uvertură", cât şi în final. Puritatea aceasta e eternă, ca însăşi Ideea, nici nu se instituie, nu se face şi nici nu se desface; nici nu se face, nici nu trece. De aceea chipul de aer nu poate *cădea* în lut. Nici în finalul poemului. *Prea frumoasa* trebuie să rămână aşa, ca prototip al *îngerilor din senin*.

Despre *ce frumoasă se făcu* şi *mândră*, despre frumuseţea întrupată, aceea care *se făcu* şi despre care se va putea spune „se trecu", dar şi *se petrecu*, am vorbit, cu prisosinţă, în carte. Ce mult înseamnă acum *nimic: o sete* (nedefinit) *care 'l soarbe* (puternică sugestie; vezi *a sorbi*); *un adânc* (tot nedefinit), care-l aspiră cu putere urieşească, cosmică, nefirească; *un adânc* ce implică şi spaţiul şi timpul, deopotrivă, asemenea *uitării* (nu una oarecare, legată de fiinţa umană, firească, ci una cosmică, dincolo de natura umană: *uitarea cea oarbă*, una anume şi a nimănui, de **nici odată** şi de **nici unde**). Aşa ajungem la *Noi nu avem **nici timp nici loc*** ş.a.m.d. (În ediţia N. Georgescu, nu e virgulă între *nici… nici…*; nu e virgulă nici după acest vers; vorbele Demiurgului, cu mult înţeles, cu maximum de înţeles şi de generalitate, trebuie să curgă aici fără opriri, ca supremă înţelepciune, oraculară.)

Ne-**ar mai rămâne** un singur cuvânt de pus sub lupă, cliticul pronumelui personal, izolat, şi accentuat astfel de apostroful lung: *O sete care 'l soarbe.* Nimic era subiectul propoziţiei anterioare, cu un *a fi* existenţial. *O sete* e subiectul gramatical al celei în cauză, cu acelaşi *a fi*. Complementul direct, exprimat prin clitic personal, e subiectul psihologic, căci el, Hyperion, numai el, e cel chemat în adâncul temporal (*uitarea* cea *oarbă*) al universului, el e cel sorbit. [O voinţă, o forţă exterioară, *oarbă* (= „nestăpânită", „totală", „întunecată", „de necuprins") îl aspiră. O energie întunecată, adică lipsită de lumină, de necuprins cu mintea – atât de largă, de densă şi de cantitativă – şi cu ochiul, „de nevăzut". De aceea trebuie şi izolat şi accentuat, prin apostroful lung, ca unic călător în nemărginire.

În privinţa lui *N'oi merge nici odată*, aş mai opina că, acceptând că „ea nu afirmă ferm", ci, mai degrabă „lasă îndoiala: oi merge, n-oi merge" (N. Georgescu), ea exprimă mai ales conştiinţa neputinţei. – Nu voi putea merge; e peste puterile mele. – În orice caz, nu e un refuz. Şi, dacă nu e un refuz, o „negociere" (cum spune eminescologul N. Georgescu) e oricând posibilă. Şi aici însă trebuie să ne ferim de prea multă analiză „psihologică", care ar fi de prisos şi ar conduce la ciudăţenii într-un text liric.



Sculptorul Traian Duţă, în atelier, lucrând la macheta unui monument care-şi aşteaptă întruparea în bronz: Neagoe Basarab

Să ne amintim că acesta e răspunsul fetei. Luceafărul *deschide* o „cale" şi îi propune fetei să se *îndrepte* (vezi şi: *întoarce-te, te-ndreaptă*, din cuvintele Tatălui) spre ea. Fata îi răspunde: *Dară pe calea ce-ai deschis / N'oi merge nici odată. Calea*, e clar, nu e aceea a fetei. *N'oi merge nici odată* vorbeşte cu înţeles despre diferenţele de condiţie: „sfera mea" (vers. 73) şi „lumea ta" (vers. 82), „cămara ta" (vers. 77); sfera lui – calea de urmat – cu *palate de mărgean*, acea *lume 'n ocean* (oceanul stelar, cosmic, izvorul acvatic al naşterii lumilor); (*clar izvorând în fântâne* – oglinzi terestre ale cosmului, ca în **Sara pe deal**; sau: *râuri de soare*, ca în **Floare albastră**; sau: *cum izvorau lumine*, în **Luceafărul** etc.). Adică: geneză şi naştere continuă, primordialitate şi proces: continuu început < > continuu sfârşit. Urmarea e şi mai fermă: *eu sunt vie, tu eşti mort.* Logodna cerească nu mai e posibilă *nici odată*, nici măcar! Coerenţa scrierii **nici odată** (două cuvinte) e astfel explicată, şi în sensul pe care l-am afirmat.

A fost nevoie de o aplecare mai îndelungă asupra „uverturii", pentru ca tot sistemul de gândire să se menţină nu numai în legătura „uverturii" cu finalul, cu punctuaţia şi ortografia implicate aici, ci pentru a motiva de ce *chipul de aer* de la început nu poate fi destrămat în final; el, *chipul de aer*, cel *fără corp*, trebuie păstrat intact, cu forţa frumuseţii de la început. În interiorul poemului, de-a lungul lui, chipul Frumuseţii absolute e de ispită continuă, ca Ideea ce macină; apoi sunt *chipurile de lut*, trecătoare, întrupările şi „coborârile", repetabilităţile: ce ar mai fi însemnat, altfel, conştiinţa *nemuriei*, a unicităţii astrului, dacă ar fi zis doar: „Tu, femeie, eşti doar *chip de lut*, «usuratică», iar eu e mai bine să-mi văd de treabă, de *calea* mea! De aceea, *coborând*, aş fi şi eu *ca* oricare *altul* şi cum ar mai fi posibilă o dragoste peste fire!? Căci tocmai asta ni s-a întâmplat nouă, unui astru şi unei pământene, *o dată*, o singură dată, ca **nici odată**." Şi de aceea: fără virgulă şi fără apoziţie în versul 387 al **Luceafărului**, cu toată contrarietatea pe care o provoacă o astfel de interpretare:

, – Ce 'ţi pasă ţie, chip de lut
Dac'oi fi eu sau altul.

Poezia populară, inventivă şi sub imperiul rimei imediate, cu filosofie de suprafaţă uneori şi cu aprofundare din perspectiva cititorului, care poate amplifica până la concepte şi sisteme abstracte raţionamente germinante, are următoarele versuri: *De bărbaţi este plin satul: / Dacă nu eşti tu, e altul.* Sau: *De femei e plină vatra: / Dacă nu eşti tu, e alta.*

Oricât de frumoase şi de „adevărate" ar fi semnificaţiile imediate ale acestor versuri, ele sunt departe de conotaţiile adânci ale filosofiei în general şi ale filosofiei eminesciene, încifrate sub învelişul metaforelor şi al imaginilor. Nici vorbă ca *prea frumoasa* să poată fi *alta*, căci închipuirea ei nu poate fi lutiferă, aşa cum e pentru Cătălin, cum nici Hyperion nu poate fi trup cu viaţă, cu *ora lui de iubire*. Dar şi Frumuseţea, şi Raţiunea, şi Iubirea pot fi eterne ca Spirit, ca Idee. Doar aşa şi atât. De aceea – şi încă o dată – ne vedem obligaţi să nu privim dintr-un unghi comun versurile finale ale **Luceafărului,** *ci dintr-unul particular şi adânc.*



Din învăţături...

Dar noi nu iubim pe Domnul nostru din toată inima noastră, ci iubim obiceiurile noastre cele rele, pe care le-am învăţat pe toate spre rău. Cel ce iubeşte obiceiul rău nu se cheamă rob al lui Dumnezeu, ci se cheamă rob al năravului său, atât de mult robeşte năravului său, pentru că toate obiceiurile oamenilor sunt spre ajutorul păcatului. Păcatul este dulce de făcut, precum şi prorocul David într-o noapte a păcătuit şi apoi în toate nopţile îşi uda aşternutul cu lacrimile sale, cum zice şi în Sfânta Evanghelie: „Cel ce săvârşeşte păcatul este rob păcatului". Pentru ce? Pentru că răbdarea tinereţelor este multă veselie bătrâneţelor, iar nerăbdarea tinereţelor, împlinirea întru totul a voii sale, este multă supărare şi întristare bătrâneţelor.

O, fraţii mei, vedeţi ce spune Ioan Gură de Aur pentru această lume deşartă, că „toată lumea stă înaintea lui Dumnezeu ca o picătură ce atârnă pe streaşină". Deci, dacă toată lumea stă înaintea lui Dumnezeu ca o picătură ce atârnă pe streaşină, o, vai ţie, ticăloase omule, atunci ce se va alege de un singur om înaintea lui Dumnezeu? Şi astfel, despre acestea în nici un chip nu ne aducem aminte, ci ne tot nevoim să adunăm avere multă. De aceea, cine iubeşte averea foarte multă nu se numeşte creştin, ci hrisolatru şi slujitor al aurului. Şi când cercetăm, cum spunem, că ne vor fi de trebuinţă averile în neputinţa noastră şi că vom aştepta mai multă silinţă în vremea aceea când se va despărţi sufletul de trup, ca un prieten de prietenul său iubit, şi sufletul le va lăsa pe toate, şi tată şi mamă, şi fraţi şi surori, şi fii şi toate rudele, şi cele multe agonisite, pe care le-a adunat cu minte nesocotită şi le-a păstrat cu zgârcenie, şi pe acestea le va lăsa. Precum spune prorocul: „Strânge şi nu ştie cui le adună". Pe acestea toate le lasă sufletul şi încă ceea ce a fost mai dulce, adică trupul, şi pe acesta îl lasă. Şi de aici se ridică în sus către vămile cele cumplite, unde sunt oamenii aceia nevăzuţi şi necunoscuţi de dânsul şi unde este cumpăna cea dreaptă şi nefăţarnică. Deci, dacă ne vom întoarce de la vămile cele cumplite, suntem împinşi şi îndepărtaţi fără milă, ca să nu vedem niciodată faţa cea bună şi luminată a lui Dumnezeu.

Deci, ce îngrijorare mai mare şi mai rea, şi de noi negândită, unde vom găsi adăpost, dacă vom rămâne lipsiţi de faţa lui Hristos, ca să nu vedem niciodată lumina lui? Atunci va fi jale şi frică împreună şi nu ne vom obişnui cu nici una din ele.

Identitatea heraldică a Chişinăului



Silviu ANDRIEŞ-TABAC

Silviu ANDRIEŞ-TABAC (n. 19 mai 1969, Chişinău) este istoric-arhivist şi heraldist, absolvent al Institutului de Istorie şi Arhivistică din Moscova (1993), doctor în istorie (1996, Facultatea de Istorie a Universităţii din Bucureşti, conducător ştiinţific – acad. Dan Berindei), vicedirector ştiinţific al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova (din 2006). Membru al Comisiei Naţionale de Heraldică, Genealogie şi Sigilografie a Academiei Române (1995), membru-fondator şi vicepreşedinte (din 2003) al Comisiei Naţionale de Heraldică de pe lângă Preşedintele Republicii Moldova, membru fondator al Institutului Român de Genealogie şi Heraldică „Sever Zotta" din Iaşi, membru fondator şi preşedinte al Societăţii de Genealogie, Heraldică şi Arhivistică „Paul Gore" (Chişinău). Are numeroase lucrări de cercetare şi peste 300 de elaborări de însemne heraldice înregistrate oficial în Republica Moldova. A primit Medalia „Meritul civic" a Republicii Moldova (2000), Ordinul Albinei de Aur al Societăţii Heraldice din Rusia (2006), alte premii şi distincţii.

În ansamblul simbolurilor identitare urbane care au supravieţuit până în zilele noastre, stemele se numără printre cele „bătrâneşti". Astfel, cel mai vechi sigiliu orăşenesc cunoscut azi este cel al oraşului german Köln, din 1149, şi are reprezentat în câmpul sigilar, sub o boltă, imaginea Apostolului Petru, sfântul patron al urbei (fig. 1). După alte surse, însă, se consideră că alt oraş german – Trier – ar fi avut un sigiliu urban deja la 1113. Primele sigilii cu adevărat heraldice, adică purtând steme în scuturi, datează abia de la sfârşitul secolului al XII-lea, cel mai vechi aparţinând oraşului englez Hereford şi fiind atârnat de un act datând din anii 1180-1190: un scut de formă veche cu trei lei trecând, privind în faţă, aşezaţi în pal şi purtând o banieră (fig. 2).

Chişinăul, un oraş mult mai nou, nu putea avea embleme atât de venerabile. Totuşi, din momentul când în acest târg de pe râul Bâc se atestă o cârmuire autonomă cu un şoltuz şi 12 pârgari, se poate admite fără vreo rezervă existenţa unui sigiliu orăşenesc, mai mult sau mai puţin heraldic. Din păcate, eforturile mai multor cercetători de a scoate la lumină acel sigiliu sau măcar o descriere credibilă a lui încă nu s-au bucurat de succes, încât istoricul simbolurilor heraldice ale acestui oraş nu poate fi urmărit decât începând cu epoca modernă.

Astfel, în conformitate cu tradiţiile Imperiului Rus, Chişinăul de după 1812, în calitate de capitală a provinciei dintre Prut şi Nistru, a purtat stema Regiunii, apoi a Guberniei Basarabia (fig. 3-5), abia după introducerea stemei Guberniei Basarabia din 5 iulie 1878, prin anumite decoruri exterioare ale scutului heraldic stabilindu-se o stemă distinctă pentru oraşul-reşedinţă: în câmp albastru, un cap de bour de aur, cu ochii, limba şi coarnele roşii, însoţit între coarne de o stea de aur cu cinci raze şi din flancuri, la dreapta de o roză heraldică, iar la stânga de o semilună de argint; bordură din culorile imperiului (negru, aur, argint); scutul este timbrat de o coroană murală de aur şi înconjurat de două spice de aur unite cu lenta ordinului Sfântul Alexandru Nevski (roşie de moar) (fig. 6). Această stemă nu era însă una proprie în adevăratul sens al cuvântului şi nu simboliza decât faptul că oraşul este reşedinţa unei provincii moldoveneşti.

În cadrul României Mari, pentru prima dată s-a încercat stabilirea unei steme a Chişinăului. Oraşul a fost declarat municipiu în urma reformei administrativ-teritoriale din 1925, iar stema lui, elaborată de Comisia Consultativă Heraldică de pe lângă Ministerul de Interne al Regatului, s-a introdus prin Decretul Regal din 31 iulie 1930, cu următoarea descriere oficială: „Pe scut albastru, o acvilă de aur, cu aripile lăsate în jos, privind spre dreapta. Peste tot: stema Moldovei. Scutul timbrat de o coroană murală cu 7 turnuri. Simbolizează realipirea acestui vechi oraş moldovenesc la patria-mumă." (fig. 7). Acest blazon a fost, deci, prima stemă oficială a oraşului.

Epoca sovietică a fost vitregă pentru heraldică până în anii 1960, când renaşterea acestei ştiinţe a început cu paşi mărunţi. În R.S.S. Moldovenească prima manifestare în sens heraldic a fost tocmai emblema sărbătoririi semi-mileniului Chişinăului (a doua oară, căci acesta deja fusese sărbătorit în 1936!) în 1966. Această emblemă, rezultată dintr-un concurs, a fost concepută de arhitectul Alexandru Minaev, care a pornit de la legenda potrivit căreia toponimul Chişinău ar proveni de la un cuvântul arhaic „chişinău" ce ar însemna „izvor". Emblema reprezenta un scut triunghiular scobit în cap de ambele părţi, de culoare neagră, zidit cu piatră albă în forma unei frunze de viţă de vie stilizată, cu vârful în jos, din care curge un izvor albastru, şi având deasupra inscripţia în două rânduri „500" şi „Chişinău" cu litere chirilice (fig. 8). Această emblemă a fost foarte populară şi s-a manifestat plenar în diverse domenii. Mai târziu, edilii oraşului au încercat în două rânduri, în 1970 şi 1988, să elaboreze prin concurs un blazon normal pentru capitala noastră, dar în ambele cazuri fără izbândă.

În şedinţa din 8 august 1991, Comitetul Executiv al Consiliului municipal Chişinău de deputaţi ai poporului (şedinţă prezidată de primarul naţionalist Nicolae Costin), în baza faptului că stema interbelică a municipiului „n-a fost anulată legislativ nici de România, nici de Republica Moldova", a decis reluarea, începând cu 31 august 1991, a acesteia (în noua variantă grafică a pictorului Gheorghe Vrabie, fig. 9) pe ştampilele, blanchetele, insignele sale, pe obiectele designului urban şi de informaţie vizuală.

Cu altă ocazie am arătat că stema în vigoare nu este foarte bună din punct de vedere heraldic, deoarece nu are calităţi individualizatoare pentru Chişinău. Acum, însă, considerăm că acest blazon s-a consacrat prin lunga lui utilizare şi poate rămâne aşa cum este, cu condiţia finalizării procedurii de înregistrare în Armorialul General al Republicii Moldova. În acelaşi timp, pentru a se înscrie perfect în normele heraldice naţionale, Chişinăul trebuie să-şi creeze şi o stemă mare, cu susţinători şi deviză, cum posedă alte municipii din ţara noastră.

Drapelul, cel de-al doilea simbol ca importanţă heraldică al oraşului, a fost elaborat de cuplul de pictori Gheorghe Vrabie şi Eudochia Cojocaru-Vrabie şi aprobat de Primăria municipiului Chişinău în şedinţa din 11 iunie 1998, iar de către Comisia Naţională de Heraldică în şedinţa din 28 septembrie 1998, cu condiţia aducerii lui la canoanele vexilologice naţionale, lucru care nu s-a mai întâmplat. Drapelul reprezintă o pânză dreptunghiulară albă (1:2), având la mijloc un brâu torsant galben alcătuit din trei fire, peste care broşează în centrul pânzei armele municipale (fig. 10).

Flamura albă a drapelului, conform explicaţiei date de autori, simbolizează spaţiul „cetăţii", iar brâul torsant, element împrumutat din ornamentica monumentelor de arhitectură – timpul în care evoluează şi se dezvoltă „cetatea", cu fazele sale: prezent, trecut şi viitor, precum şi Trinitatea.

Drapelul nu va fi înregistrat în Armorialul General al Republicii Moldova până nu vor fi înlăturate defectele de ordin ştiinţific: 1) brâul torsant nu este o piesă vexilologică; 2) nu au fost rezolvate, dar nici motivate, problema incompatibilităţii culorilor alb şi galben în soluţia propusă şi cea a utilizării a două nuanţe de galben, fapt care constituie un pleonasm vexilologic; 3) reprezentarea stemei în drapel este un procedeu vexilologic diminuant.


1



2


3


4


5

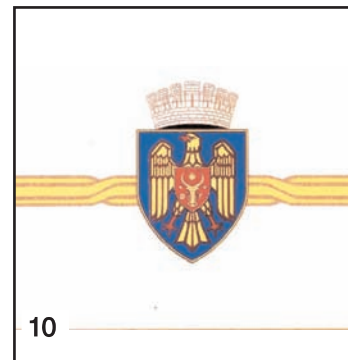

6


7



8


9


10



Istoria de lângă noi



Robii ţigani din Ţara Românească
în secolele XIV-XVI (II)

Filofteia PALLY

Iniţial, dreptul de stăpânire asupra robilor, ca şi dreptul de stăpânire asupra pământului, a fost rezervat exclusiv domnului ţării. Ca şi în cazul concedării dreptului de stăpânire asupra satelor, proprietarilor laici şi bisericeşti, la fel li se acordă dreptul de a avea robi şi de a-i întrebuinţa la exploatarea domeniilor lor. În baza acestui principiu, robii aparţineau domnului ţării sau, după expresia vremii, constituiau „ţigănia domnească”. Domnul face danii din „ţigănia domniei mele” mănăstirilor şi boierilor şi, astfel, apare „ţigănia călugărească” şi „cea boierească”. Înscrierea robilor domneşti se făcea de către globnicii domneşti, într-un catastih special, în care erau înregistraţi toţi robii fără stăpân.

Robii dăruiţi trebuia să fie confirmaţi, ulterior, de către domni, aşa cum e cazul Mănăstirii Valea, din Ţara Românească, care a avut ţigani donaţi de domnul ţării. În 1562, ţiganii ei sunt confirmaţi de către Alexandru Voievod „pentru că au fost acei mai sus-zişi aţigani domneşti, iar răposatul Radul Voievod i-a dat şi i-a dăruit la Sfânta Mănăstire de la Valea. De asemenea, Petraşco Voievod şi Petru Voievod au dat şi au dăruit pe mai sus-zişii aţigani. Şi am văzut şi am citit domnia mea şi cărtile domniilor lor, făcute pentru acei aţigani” (*DIR*, B, XVI, III, 1952, p.309).

Nu se făceau excepţii nici când robii erau cumpăraţi din altă ţară, boierul respectiv procurând actul de confirmare din partea domniei (M. Costăchescu: *Documente moldoveneşti de la Ştefăniţă Voievod,* Iaşi, 1931, p.441). Documentele acestea erau atât de importante, încât, chiar şi în cazurile în care actele se pierdeau sau se distrugeau, stăpânii robilor căutau să le reînnoiască. Lipsa unui document punea sub semnul îndoielii dreptul lor de stăpânire asupra robilor. La fel şi schimbările legate de stăpânirea robilor trebuia să fie confirmate de către domnie: moştenire, schimb, cumpărătură, împărţire, danie, şi făcute cu „ştirea tuturor megiaşilor” sau „a megiaşilor de jos şi de sus”, cu alte cuvinte, se exercita dreptul de protimisis.

Actul de necredinţă comis de un boier atrăgea după sine nu numai pierderea satelor, dar şi a robilor.

Robii se aflau în stăpânirea domnului, a mănăstirilor şi a boierilor. Cei mai numeroşi erau robii domneşti care aduceau Domniei importante venituri. Robii mănăstireşti reprezentau, într-o mare măsură, dania domnească, făcută în schimbul rugăciunilor călugărilor. Mănăstirile Cozia şi Tismana au fost înzestrate cu robi încă de pe vremea lui Mircea cel Bătrân, alături de primele danii de sate fiind trecuţi şi robii mănăstireşti.

Pe domeniile boiereşti existau, de asemenea, robi: moşteniţi, dăruiţi, cumpăraţi, numărul lor fiind proporţional cu bogăţia boierilor. În Ţara Românească, de pildă, în secolul al XVI-lea, jupan Radu şi fratele său, Petru, care stăpâneau 31 de sate şi părţi de sate şi 9 munţi, au avut şi 36 de sălaşe de ţigani (cca. 230 de oameni; *DIR*, B, XVI, I: 1951, 12-13). La 1526, Neagoe vistierul, având 34 de sate şi părţi de sate, a stăpânit 93 de sălaşe de ţigani şi 46 de ţigani răzleţi (cca. 511 oameni). Prin urmare, atât feudalii bisericeşti, cât şi cei laici au folosit munca robilor în exploatarea domeniilor lor. Rămâne de văzut, însă, ce loc au ocupat robii în economia medievală a ţărilor române.

Putem distinge două categorii de robi: agricoli şi de curte. Robii agricoli erau aşezaţi în satele boierilor, îmbinând munca la câmp cu creşterea vitelor.

Într-un document muntenesc, din 19 iulie 1558, este menţionat că satul Obedin cuprinde în hotarul său şi „câmpul ţiganului tot” (*DIR*, B, XVI, III: 1952, 87). Această denumire – Câmpul Ţiganului – permite presupunerea că este vorba despre un ogor pus în valoare de către vreun ţigan, defrişat şi cultivat de el. Faptul că ţiganii se ocupau şi cu munca la câmp se poate deduce din unele denumiri ale ţiganilor: Jitian (de la jito – cereale) este pomenit, la 1501, iar Secară Aţiganul, la 1609 (ambii în documentele Ţării Româneşti) şi că plăteau dare din grâne, denumită „coloade”. La 1480, în Ţara Românească, Basarab cel Tânăr întăreşte lui Ticuci cu fraţii săi mai multe sate, printre care şi satul „Goleştii toţi cu ţiganii” (P.P. Panaitescu, *Documentele Ţării Româneşti,* I, Bucureşti: 1938, 312). Ţiganii de la curtea lui Ticuci, fiind trecuţi nominal la sfârşitul documentului, este clar că pomenirea robilor în satul Goleşti se referă la cei care erau aşezaţi acolo în sat, ca robi agricoli (Panaitescu, I: 1938, 313).

Există cazuri, în secolul al XV-lea, când se arată că ţiganii au fost cumpăraţi de la cutare boier şi din cutare sat, aşa cum se menţionează, la 1572, sălaşul ţiganului Neagoe care a fost cumpărat din ţigănia Dumitrei din Vâlcăneşti, iar ţiganul Chirtop din ţigănia Anicăi din Crasna (*DIR*, B, XVI, IV: 1952, 84). Ţiganii de curte sunt, de obicei, legaţi de persoana stăpânului, fără pomenirea locului unde vor locui. Menţionarea satului de unde provin ţiganii arată că ei au trăit şi au muncit acolo.

→

Cel de-al treilea simbol heraldic al oraşului – imnul său – a fost adoptat la 11 iunie 1998. Muzica aparţine compozitorului Eugen Doga, iar versurile poetului Gheorghe Vodă.

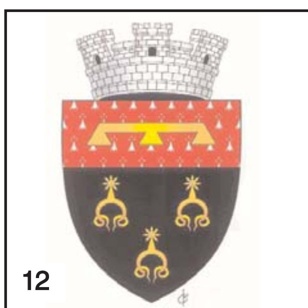
Imnul oraşului are o istorie pe măsura valorii sale prezente şi viitoare. Ca toate imnurile adevărate, acesta nu a fost scris special, ci a devenit imn în timp. Cântecul s-a născut în 1971 şi a fost scris de autori pentru filmul televizat *Chişinău-Chişinău,* realizat de regizorul Ion Mija. Se numea *Cântec despre oraşul meu* şi era menit să unească imaginile oraşului de pe peliculă într-un tot întreg. Colaborarea excepţională dintre compozitor, poetul Gheorghe Vodă, traducătorul în rusă V. Lazarev şi interpreta Sofia Rotaru a acordat cântecului o şansă unică şi nesperată atunci de autori, dar valorificată multiplu pe parcursul anilor. În 1972, melodia a obţinut premiul doi la Concursul unional al cântecelor dedicate semicentenarului URSS. La 5 mai 1973, Sofia Rotaru a interpretat cântecul în Studioul de concerte „Ostankino” de la Moscova, în cadrul primului tur al Festivalului unional televizat „Pesnea-73” („Cântecul anului 1973”), repetându-l şi în finala festivalului, imprimată la 16 decembrie 1973, când E. Doga a primit şi diploma de laureat. În iunie 1973, Sofia Rotaru va obţine cu aceeaşi melodie premiul I la Festivalul Internaţional „Orfeul de aur” din Bulgaria. În acelaşi an, lui Eugen Doga i s-a decernat Premiul „Boris Glavan” al Comsomolului din Moldova, inclusiv pentru acest cântec, dar şi pentru prologul la telefilmul *Chişinău-Chişinău* şi semnalele postului de radio „Luceafărul”, ambele derivate din aceeaşi melodie. Dacă e să răspundem la întrebarea de ce *Cântec despre oraşul meu* s-a bucurat de un succes atât de mare, cred că am putea spune că el a avut valoarea unui manifest al generaţiei tinere din anii ’60 – epocă de mari izbucniri creative şi spirituale –, manifest care exprima şi întruchipa cele mai frumoase sentimente ale oamenilor de atunci, scăpaţi de sărăcie, nevoi, foamete, răni ale războiului şi persecuţii politice dure soldate cu morţi, precum şi ale copiilor lor care simţeau noi energii şi aveau destulă încredere într-un viitor bun, manifest care exprima şi întruchipa toate acestea într-un mod foarte sincer, convingător şi strălucit. Melodia era predestinată să dăinuie.

În această ordine de idei, este de înţeles de ce edilii oraşului, atunci când s-a pus problema creării unui imn pentru urbe, şi-au aplecat urechea la sfaturile care au venit pe mai multe căi şi au rugat autorii muzicii şi versurilor *Cântecului despre oraşul meu* să le revadă, după care i-au acordat statutul de imn oficial al Chişinăului.

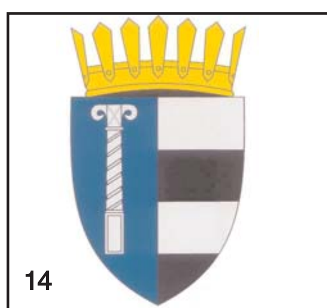
E. Doga a rescris melodia pentru cor şi orchestră, iar Gh. Vodă a creat practic un text nou, din care, cu regret, au dispărut frumoasele versuri cu valoare de simbol „oraşul meu cu umeri albi de piatră” şi „oraşul meu, al tău, al tuturor”. Textul nou, în general, a devenit mai solemn, mai pompos şi are amprenta unei seriozităţi imnice premeditate, dar a pierdut din lirismul şi tinereţea de altădată. Nici cea de-a doua interpretare n-a adus valori noi melodiei, încât versiunea originală rămâne până în prezent cea mai iubită.

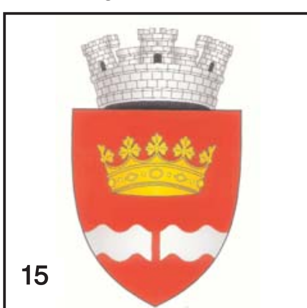
În afara însemnelor orăşeneşti generale, la solicitarea preturii sectorului Buiucani al Chişinăului, Comisia Naţională de Heraldică a Republicii Moldova a admis în 2003 instituirea unor steme şi drapele proprii ale sectoarelor oraşelor moldovene, aşa cum este Berlin sau la Praga, dar încă niciunul dintre sectoarele capitalei nu a purces la crearea lor. Astfel, pe lângă aducerea în ordine a armelor municipale şi a drapelului municipal, elaborarea simbolicii sectoarelor capitalei constituie o altă cale de promovare a imaginii urbei prin prisma heraldicii. În sfârşit, cea de-a treia cale de promovare a simbolurilor heraldice în Chişinău constă în elaborarea stemelor şi drapelelor localităţilor din componenţa municipiului. Acest proces a demarat încă din anul 2000, cu oraşul Codru (fig. 11). Au urmat oraşul Durleşti în 2003 (fig. 12), satele Bubuieci (fig. 13) şi Coloniţa în 2005 (fig. 14), oraşul Vadul lui Vodă în 2006 (fig. 15) şi satul Budeşti în 2010 (fig. 16), toate elaborate de autor şi desenate de pictorul Iurie Caminschi. Restul de trei oraşe (Cricova, Sângera, Vatra) şi 25 de sate din componenţa municipiului Chişinău încă nu şi-au pus problema simbolurilor.

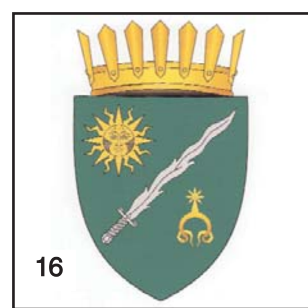

11


12


13


14


15


16

Bibliografie

1) Silviu Andrieş-Tabac, *Heraldica Chişinăului: trecut şi viitor*, în *Pergament. Anuarul arhivelor Republicii Moldova*, I (1998), Chişinău, 1999, p. 109-126: il.

2) Idem, *Simbolurile Chişinăului*, în *Cugetul,* Chişinău, 2000, nr. 3, p. 8-22 + 9 fig. col. pe copera 2.

3) Idem, *Simbolurile municipiului Chişinău*, în *Limba Română*, Chişinău, 2003, nr. 4-5, p. 33-38.

4) Idem, *Stemele şi drapelele oraşelor Codru, Floreşti şi Otaci,* în *Tyragetia. Anuarul Muzeului Naţional de Istorie a Moldovei*, XI, Chişinău, 2002, p. 255-262: 6 il.

5) Idem, *Simbolurile heraldice ale satelor Bubuieci şi Coloniţa, municipiul Chişinău,* în *Tyragetia. Anuarul Muzeul Naţional de Istorie a Moldovei*, XV, Chişinău: *Tyragetia*, 2006, p. 365-376: 2 fig.



Istoria de lângă noi

Țiganii care posedau pământ apar în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, situație reflectată în actele de vânzare și cumpărare întocmite pe numele țiganilor. „În Țara Românească, la 1563, Stanciul, slujitorul domnului Petru Voievod, a cumpărat de la un țigan două falci de pământ pentru 100 de aspri de argint și o bucată de pământ denumită Piscul, pentru 80 de aspri. La 1572, feciorii țiganului Orzea, Oprea și Stan, au vândut un loc de casă în orașul București pentru 150 de aspri" (*DIR*, B, XVI,III: 1952, 182). Actul menționează că „au vândut acești țigani, Oprea și Stan, de a lor bună voie, la Cuciuc Grecul, arcariul, și au cumpărat cu știrea tuturor orășenilor, ca să-i fie lui ohabnic". Deținerea pământului de către țigani, fie sub formă de delniță, fie sub forma unui loc de casă în oraș, sugerează importante schimbări în situația țiganilor. Chiar și în situația în care ei nu aveau drept asupra pământului pe care-l lucrau, țiganii își aveau, totuși, gospodăriile lor, vite și inventar agricol – inventar atestat, de obicei, în izvoare cu termenul de *avere.*

Documentele secolului al XVII-lea fac referiri generale asupra robilor agricoli. La 1650, mănăstirea Polovragi primea danie un sat cu mențiunea: „oarecine va ara cu plugul pe acest pământ din Milești sau din Mălăeștii de Jos, ori boieri, ori rumâni, ori țigani, oricine va ara cu plugul să aibă a da mănăstirii din 20 de clăi o claie" (Costăchel, Panaitescu, Cazacu: 1957, 153). Așezarea țiganilor prin sate și faptul că lucrau pământul nu presupunea niciun drept asupra stăpânirii acestui pământ, ei puteau fi mutați oricând în altă parte sau vânduți altui stăpân.

Faptul că plăteau *dare* domnului argumentează deținerea de gospodării, care le aduceau venituri, țiganii fiind obligați „să dea dare și să slujească mănăstirii" (Panaitescu: 1938, 140). Această dare se plătea de către robi și în cursul secolului al XVI-lea, menținându-se și în secolul al XVII-lea. Robii erau obligați să muncească pentru stăpânul lor sau, folosind expresia vremii, „să slujească", obligații de muncă pe care izvoarele noastre nu le-au menționat, ele fiind deduse prin comparare cu izvoarele popoarelor vecine, dat fiind că între instituțiile medievale românești și cele vecine au existat importante asemănări. Astfel, în Serbia, robii care aveau lotul primit de la stăpân erau obligați să muncească două zile pe săptămână, două zile toamna, la arat, o zi la fân, o zi la vie. Toată recolta de pe suprafața arată trebuia să fie lucrată și adusă în curtea boierului.

Obligațiile robilor au fost reglementate printr-un vechi obicei de care vorbesc izvoarele, care pomenesc de legea cea veche. La mijlocul secolului al XVI-lea, domnul țării poruncește egumenului mănăstirii Nucet să țină „țiganii, cum este așezământul cel vechi". Schimbările survenite în viața economică a țărilor române, în perioada pe care o studiem, au avut repercusiuni importante în ceea ce privește situația robilor. În secolele XIV – XV și până la jumătatea celui de al XVI-lea, au fost folosiți, în special, în sectoarele de bază ale producției țărilor române: creșterea vitelor și agricultura. În documentele de confirmare a robilor, ei sunt trecuți cu „vitele lor" și cu „averea lor", aceasta constând, în primul rând, din vite. La 7 mai 1443, Ștefan Voievod întărește mănăstirii din Poiana 9 sălașe de tătari „cu toată averea lor și cu vitele lor" (Costăchescu II: 1938, 130, 136, 236, 445). Nume de țigani ca Berbecea, Baciu, Cioban, indică ocupațiile lor.

Între secolele XIV-XVI, principala ocupație a robilor în economia medievală era legată de creșterea vitelor și agricultura, dar și de anumite meșteșuguri. În calitate de meșteșugari, robii se afirmă la curțile boierești, în special, în secolul al XVI-lea. Începând cu secolul al XVI-lea, robii sunt asociați cu meșteșugul practicat. De pildă: Radu zlătar, Luca lăcătar, Magdalina cojocăriță, Opriș „alăutăriu". Există și o serie întreagă de robi ale căror porecle sunt semnificative: Vasile Cărbune, Luca Căldare, Alexa Ocnianul, ceea ce indică o creștere a importanței acestora ca meșteșugari, la curțile celor bogați. Această schimbare în situația robilor trebuie căutată în legătură cu creșterea marelui domeniu. „La începutul secolului al XV-lea, mănăstirile și boierii aveau sate puține, ceea ce făcea ca veniturile lor, de la aceste sate, să fie foarte reduse. Aceasta a dus la întrebuințarea robilor, în special, ca brațe de muncă în cadrul sectoarelor producătoare de hrană: vite, grâne, pește etc. Pe măsură ce domeniile boierești se rotunjeau din plata dijmelor, scădea și valoarea robilor ca brațe de muncă, folosite în domeniul agricol. Dar, a început să crească valoarea lor în calitate de meșteșugari: nevoile curților medievale nu puteau fi satisfăcute decât prin industria casnică și, în special, prin meșteșugurile robilor" (Costăchel, Panaitescu, Cazacu: 1957, 157).

Formarea marelui domeniu prin aservirea tot mai agresivă a țăranului liber a avut consecințe însemnate asupra situației robilor. O parte dintre ei îndeplinesc un rol important în industriile casnice boierești, ca: fierari, tâmplari, țesători, cojocari, cărbunari, lăutari etc., o altă parte, așezați în sate, încep să dobândească unele drepturi asupra pământului, obținând, uneori, și acte de stăpânire.

Stăpânii aveau dreptul asupra muncii, dar și asupra avutului robilor, menționat, în documente, prin formula: *robii cu tot avutul lor.* Dreptul asupra muncii și avutului robilor nu însemna, însă, și asupra vieții lor. Pe vremea lui Radu Voievod, la 1634, jupânița Marica Grecianu „a fost omorât doi feciori de țigan care au murit de mâna ei. Atunci, Radu voievod au adus pe Marica la Divan și a stat de peire pentru omorârea acelor țigani și a plătit Marica" *dușegubina* (Șt. Greceanu, *Genealogiile documentate ale familiilor boierești,* I, București, Ed. Socec, 1911, p.



7). Deci, stăpânul medieval nu avea dreptul suprem asupra vieții robului, iar dacă se făcea vinovat de ucidere, acesta era obligat să plătească amendă.

După cum rezultă din hotărârile domnești, robii care comiteau crime nu erau obligați să plătească amendă. Trebuia să fie despăgubit, însă, stăpânul robului ucis; practic, problema se rezolvă prin substituire, robul ucigaș trecând „în locul celui ucis". Absența obligației de a plăti *gloabă* demonstrează statutul sub condiția umană a robului, care nu era considerat răspunzător de crimă; pentru infracțiunea săvârșită, în locul acestuia răspundea stăpânul său. Pe de altă parte, viața robului nu era apărată decât prin obligația de despăgubire a stăpânului său și aceasta reiese din raportul *rob pentru rob.*

Deși importanți pentru activitatea economică a moșiei, robii nu puteau avea calitatea de martori sau jurători, calitate în care apar doar oamenii liberi, cu pământ, boieri și megieși, unii stăpâni peste sate, alții peste delnițele lor strămoșești. În schimb, robii aveau dreptul la familie, așa cum arată documentul din 1 august 1705, când Sandală Cujbă dăruiește nepotului său, Ștefan Luca, un sălaș de țigani, anume Savin cu feciorii lui, „iar pentru țiganca lui Savin, nefiind a noastră, i-am dat altă țigancă, ca să fie în locul țigăncii, să fie sălașul întreg" (Costăchel, Panaitescu, Cazacu: 1957, 160). Stăpânii robilor aveau tot interesul ca „sălașul să fie întreg", ca să fie asigurată creșterea familiei, deci a numărului de robi. Căsătoria trebuia făcută doar cu voia stăpânului, creându-se mari perturbări când unul dintre soți făcea parte din țigănia unui alt boier. După consimțământul acordat de stăpân, trebuia și confirmarea din partea domniei în ceea ce privește trecerea țiganului din stăpânirea unui boier la altul.

Statutul țiganilor se reflectă în faptul că „erau vânduți, donați, moșteniți, schimbați, dați pentru plata unei datorii, dați de zestre și puteau fi obiectul celor mai variate tranzacții încheiate de stăpânii lor. Robii puteau fi eliberați de către stăpânii lor, însă izvoarele vremii au păstrat puține relatări de felul acesta" (Costăchel, Panaitescu, Cazacu: 1957, 160). Cel mai vechi document în care se vorbește de eliberarea robilor datează din 30 septembrie 1445.

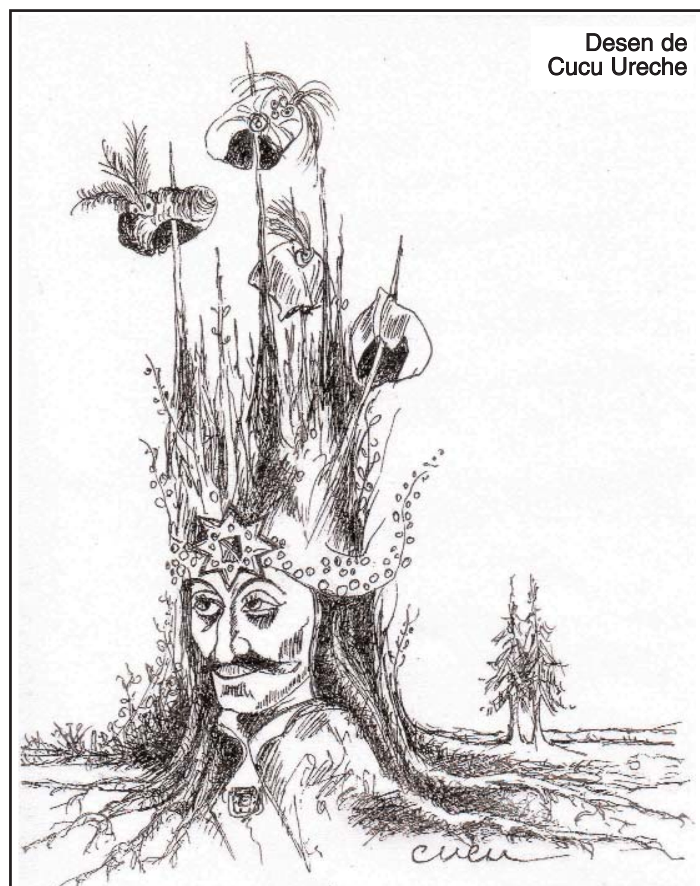
Dreptul de stăpânire asupra unui rob ținea cont de cel care l-a crescut. De exemplu, în 1532, Vlad Voievod întărește lui Vlaicu clucer un fiu de țigan, Budur, care, aparținând mănăstirii Corbii de Piatră, a fost lepădat de către călugări ca să-l mănânce porcii. Jupanul Vlaicu clucer l-a luat pe copil împreună cu mama lui și l-a crescut timp de opt ani. După aceea, călugării vin cu reclamație asupra copilului, însă domnul țării îl dă clucerului Vlaicu, care l-a crescut (*DIR*, B, XVI, II: 1951, 107).

În 1693, Constantin Duca vodă dăruiește Saftei Racoviță un țigan, Gligore, din țiganii domnești, pentru că ea „l-a crescut de mic și l-au scos peste atâta foamete și l-au însurat" (G. Ghibănescu, *Ispisoace și zapise*, 6 vol., 1906-1926; VI: 325).

Tratați ca niște vite, exploatați și aserviți, robii fugeau, adeseori, încercând să-și schimbe stăpânul, lucru deloc greu, deoarece stăpânii aveau nevoie de robii fugiți, pe care, câteodată, îi acaparau cu forța. La 19 septembrie 1570, s-a judecat cazul țiganului Orzea care a aparținut mănăstirii Nucet ca țigan de baștină, însă „l-au fost împresurat Gheorghe și cu nepoții lui, feciorii Neculii". La judecată, țiganul Orzea a fost atribuit mănăstirii, constatându-se că el este „de moștenire și ohabnic". La 25 iunie 1570, postelnicul Șerban din Țara Românească a trimis pe țiganul Radu globnic să caute niște țigănci. El avea în mână un act în care era menționat că țiganul Radu globnic este „volnic cu această carte a domniei mele să ia trei ațigănci: Rusa și fiica Badiei și Stana, fiica lui Radu globnic, ori pe unde se va afla în țara domniei mele, ori în țigănia domniei mele, ori în țigănia boierilor și ori țigănia călugărilor și fie în ce țigănie ar fi" (*DIR*, B, XVI, III: 1952, 365).

Uneori, robii fugeau în țările vecine: Ungaria, Polonia, la cazaci, în Turcia, în Serbia, din Moldova în Țara Românească și invers, dar căutarea și readucerea lor se făceau cu tenacitate, robul fugit trebuia să fie luat „de grumaz" și adus înapoi la stăpânul său, pentru că era „rob de moșie". Căutarea și aducerea robilor fugiți fiind inițiate chiar de domnie, domnul organiza adevărate expediții pentru prinderea celor fugiți din țară. Pe vremea lui Matei Basarab, la 1651, a fost trimis în Turcia un căpitan de roșiori, Mogoș, ca să caute țigani boierești care „au fugit de la stăpânii lor în Țara Turcească". Mogoș căpitanul este trimis „împreună cu un turc la Pașa ca să scoată de acolo vecini și țigani boierești și să-i aducă aici, în țară, la stăpânii lor". Pentru truda lui Mogoș și pentru *treapădul* lui, domnul țării îi dăruiește câțiva țigani. De asemenea, Mogoș căpitanul trebuia să fie recompensat pentru oboseala lui de către boierii interesați în acțiunea de prindere a celor fugiți. „Iar acei boieri câți au avut țigani peste Dunăre la turci pe care i-a scos Mogoș căpitanul de la ei, ei să aibă a întoarce cheltuielile unul la altul pentru acei țigani" (Ghibănescu V: 151).

Uneori, unii dintre robi deveneau liberi, agoniseau averi, în special, în vite, dețineau pământ – bunăstarea lor dându-le posibilitatea chiar să facă danii mănăstirilor. Ei parcurg etape semnificative, de la cea din secolele XIV – XV, când robii sunt folosiți, în special, în sectorul agricol al domeniului medieval, la cea din secolele XVI – XVII, când se afirmă ca meșteșugari la curțile boierești. Starea lor socială se apropie de condiția șerbului: au gospodăria și averea lor, devin oameni de încredere la curtea feudalului, pot să se răscumpere de la stăpân, moartea unui rob se pedepsește cu moartea ucigașului sau plata dușegubinei.



Desen de Cucu Ureche



Istoria de lângă noi

Din istoria familiei boierești Balotă



Coca BALOTĂ

Iar acum, câteva informații despre frații și copiii clucerului Ștefan Balotă și cluceresei Safta.

Paharnicul Preda. Se cunosc foarte puține lucruri despre acesta. Un document din 25 noiembrie 1699 (Arh. St. Episc. Argeș, pach. 8, doc. 16) menționează numele lui: ,,Zapisul lui Preda Paharnicul sin Balotă Căpitanul și al jupânesei sale Catrina către Ștefan Căpitanul, nenea lui, prin care îi vinde un fecior de țigan în bani gata talere 20 vechi.” În pronaosul bisericii din Cepari se află imagini și inscripții care arată că paharnicul Preda era fratele lui Ștefan Balotă, iar pe peretele de nord, alături de Jupan Balotă (alt frate), este zugrăvit paharnicul Preda cu jupânița sa Catrina și fiul lor Mihalache. De fapt, ei au avut trei copii: Mihalache, Rizea și Alexandru (Sandu).

Paharnicul Preda este capul ramurii Predeștilor.

Paharnicul Preda cu jupânița sa Catrina și fiul lor Mihalache (după restaurare)

Jupan Balotă Iliaș: Aflăm tot din imaginea din pronaosul bisericii din Cepari că este fratele lui Ștefan Balotă și se cunoaste că a avut un fiu, Radu Balosache.

Filofteia, fiica lui Balotă Căpitan, soră cu Ștefan Balotă, este zugrăvită pe același perete de nord, alături de Jupan Balotă și Paharnicul Preda. Ea s-a călugărit și a ajuns stareță.

Clucerul Ștefan și clucereasa Safta au avut șase fii și două fiice: Gheorghiță, Iordache, Matei, Șerban, Pârvu, Constantin, Mira și Ilinca.

Gheorghiță Balotă Postelnic a locuit la Cepari și o vreme în București. În documentele vechi de familie existente și astăzi la Cepari, se află o jalbă în original, scrisă de Gheorghiță Balotă, cu litere chirilice, către Domnitor, la 11 februarie 1780, prin care se plângea că a fost înșelat de un negutător pe nume Nanu de la care a luat bani cu împrumut, iar când i-a restituit, negustorul nu i-a înapoiat zapisele spunând că nu le are la el. De fiecare dată când se întâlneau la București sau la Cepari, negutătorul îl asigura că zapisele s-au spart prin cuvântul lui. După ceva vreme negutătorul îl scoate dator, așa că cere lui Vodă să-i judece și să facă dreptate.

Se pare că a avut destule datorii (poate din cauza proceselor avute cu Matei Balotă pentru moștenire) dacă s-a împrumutat la negutător și tot la acea vreme a zălogit moșia Cacaleți unui anume Vlad Cheianul, pentru 200 taleri, moșie cumpărată de tatăl său în 1754 și lăsată lui moștenire.

De întrega avere a mamei sale, după moartea tatălui său, așa cum reiese dintr-un document aflat în original la Cepari, s-a ocupat tot Gheorghiță Balotă, ceea ce ne face să credem că povestea uciderii fratelui său Matei nu este adevărată. Documentul, semnat de Gheorghiță Balotă este intitulat *„Cele ce stăpânește dumneaei maica de ani 22 din ale tati osibitu, din zestrile dumneaei maicăi cum arată în jos – anume:...”*

Povestea despre omorârea fratelui său Matei este diferit văzută de Ștefan Grecianu și de Lecca. Grecianu (*Scrieri inedite*, pag. 352) menționează că *„pe Matei pizmuindu-l frate-său Gheorghe, l’au omorât și partea lui fiind necăsătorit au rămas în mâna mume-si fiind că tată-său murise mai nainte”* (citat dintr-o plângere din 1805), iar Octav-George Lecca (*Familiile boierești române*, pag. 78) spune că *„Matei fu omorât de un tâlhar”.*

Gheorghiță Balotă a avut de soție pe Smaranda. La zidirea bisericii de către tatăl său Ștefan, în 1752, Gheorghiță avea în jur de 30 de ani și era postelnic. Este zugrăvit pe peretele de la sud, împreună cu frații săi Constantin și Matei.



Jupan Balotă Iliaș și Filofteia stareța (după restaurare)

Gheorghiță Balotă se pare că a murit în jurul anului 1787, dată la care Smaranda Postelniceasa face o jalbă către Domn în care arată cum Ene Brătianu, bărbatul nepoatei Safta (fiica lui Iordache, fratele cel mare al lui Gheorghiță), a plătit zălogirea și a luat cu știrea sa moșia Cacaleți, ca să fie în familie până va face rost de bani, și acum acesta nu îi dă moșia înapoi chiar cu întoarcere de bani. Din jalbă se vede că la acea dată Gheorghiță nu mai era: *„Jăluesc Mării tale pentru Ene Brătian biv log. za visteria din sud Argeș că bărbată-mieu Gheorghe postelnic Balotă când trăia în viiață au zălogit o moșie la un om și murind soțu mieu...”* Pe verso se vede rezoluția Domnitorului Nicolae Petru Mavrogheni cu sigiliul acestuia. Documentul, datat 3 martie 1787, se află în original la Cepari.

Altă jalbă, mai amănunțită, făcută tot de Smaranda, istorisește cum a zălogit răposatul Gheorghiță Balotă moșia sa Cacaleți unuia Vlad Cheianul și îndată a și murit și că dânsa în urma rugăciunii lui Ene Brătianu care ține o nepoată a sa, i-a dat voie să dea bani lui Cheianu și să ție el moșia zălog, iar acum nu vrea să-și primească banii și să-i dea moșia înapoi. Pe contrapagină apare rezoluția lui Alexandru Constantin Moruzi, din 18 decembrie 1797, către ispravnici spre a îndrepta sau a soroci la divan.

La moartea lui Gheorghiță, Smaranda a rămas cu un fiu de numai 8 sau 9 ani (Iordache), singurul lor copil. Ea a mai trăit după moartea soțului său cam 27-28 de ani, până pe la finele anului 1814.

Smaranda, simțind că i se apropie sfârșitul, face o diată în prezența unor preoți, prin care istorisește din nou purtarea lui Ene Brătianu cu moșia Cacaleți și o lasă fiului ei Iordache, arătând că nu este vândută, ci doar zălogită.





Gheorghiță și frații săi, Matei și Constantin, înainte și după restaurare

Citim din clasici

Problema numelui Munteniei și al muntenilor rămâne, deci, deschisă. Vom expune mai jos o ipoteză proprie, pentru explicarea formării acestui nume. Am văzut că multe popoare, dintre vecinii noștri (polonii, cehii, sârbii) sau dintre cele mai depărtate (germanii), și-au format numele de la stat, care s-a constituit prin reunirea triburilor, iar tribul cel mai puternic, cel mai important, a dat numele său statului. Și întemeierea Principatelor Române s-a petrecut tot ca o reunire de triburi, așa-numitele voievodate.

Nu cumva unul din aceste voievodate a reunit sub sceptrul șefului său pe celelalte și numele său era Muntenia, adică voievodatul de la munte, spre deosebire de celelalte, care erau la șes?

Orașul Argeș, mai târziu numit Curtea de Argeș, a fost prima capitală a Țării Românești. Cum acest oraș este cam excentric față de întinderea țării, avem dreptul să conchidem că alegerea lui ca loc al Scaunului Domnesc este datorată faptului că acolo se afla scaunul voievodului local, care mai târziu a unificat tara. Voievodatul acesta era, deci, în Valea Argeșului de sus, orientat spre munți. În diploma dată de regele Bela IV Cavalerilor Ioaniți, la 1247, deci înainte de întemeierea principatului, e pomenit în adevăr un voievodat „dincolo de Olt”, sub voievodul Seneslav. Acesta este, deci, voievodatul de la munte, de unde a pornit apoi Basarabă, urmașul lui Seneslav, unificarea Țării Românești. Noul stat s-a numit Țara Românească, dar vecinii cunoșteau și numele voievodatului particular, de unde pornise dinastia, cu numele vechi Țara Muntenească. Ar fi, deci, un caz cunoscut și în istoria altor țări, când o parte a neamului, o organizație politică locală pe bază de trib, a dat numele său statului, cel puțin în limba vecinilor, care știau de unde pornise procesul de unificare și familia domnitoare. Vom vedea imediat că o împrejurare analogă se constată în formarea numelui Moldovei, numele principatului românesc vecin, ceea ce întărește ipoteza noastră privitoare la Muntenia.

(P.P. Panaitescu, *Interpretări românești,* Ed. Enciclopedică, București, 1994, p. 79-80.)



Mănăstirea Argeşului (III)



Daniel GLIGORE

Tablouri votive:

1. Neagoe Basarab şi familia. Întemeietorul bisericii, Neagoe Basarab, este înfăţişat în tabloul votiv împreună cu Doamna Despina şi cu cei şase copii ai lor, trei băieţi şi trei fete, grupaţi după vârstă: băieţii de partea tatălui, fetele de partea mamei. Toţi se prezintă de faţă, Neagoe şi Despina susţin biserica pe care o închină Maicii Domnului şi lui Iisus, aşezaţi deasupra într-un semicerc simbolizând cerul şi zugrăviţi cu mâinile întinse în lături, făcând gestul primirii. Cununi bogate, lucrate în aur şi bătute cu pietre preţioase, cu colţuri stilizate floral şi, ici-colo, presărate cu pietre, împodobesc capetele ctitorilor principali. Cununa Doamnei are în plus doi pandantivi care atârnă de o parte şi de alta, încadrând figura. Cununile copiilor sunt mult mai simple, ale băieţilor asemănându-se cu a tatălui, ale fetelor cu a mamei. Pletele lui Neagoe sunt lucrate după moda din acel timp, ondulate cu fierul, în forma unor dungi răsucite, ce cad pe umeri. Coafura Doamnei nu se vede din pricina pandativilor. Pieptănătura părului dinspre frunte arată o cărare la mijloc. Veşmântul Domnului e de modă bizantină, de stofă înflorată, garnisit cu un guler lat, de aur, cu o bandă de aceeaşi lăţime pe poale şi cu un galon, tot de aur, pe margine şi în jurul mânecii largi. Dedesubtul acestuia se vede o tunică roşie cu mâneca strânsă pe mână şi cu galon de aur. Ornamentaţia gulerului este liniară, iar a galonului de pe mâneci şi de pe marginea hainei, florală. Spre poalele veşmântului se observă vulturul bizantin brodat în aur, cu pliscul deschis, cu aripile deschise şi purtând cunună.

Costumul lui Teodosie, de culoare roşie este garnisit la fel cu al lui Neagoe. Pe dedesubt poartă însă tunică verde. Pătru este îmbrăcat în anteriu verde, împodobit cu flori şi căptuşit cu roşu, dar fără garnitura de aur a celorlalţi. Pe piept anteriul se încheie cu bumbi de aur. Încălţămintea de culoare roşie este garnisită cu perle. Ion poartă anteriu roşu, închis la piept cu bumbi de aur şi având guler verde.

Doamna Despina poartă costum naţional: fotă roşie cu dungi verticale şi ie cu râuri, cu mâneca bufantă, strânsă printr-o manşetă ornată cu perle. Cingătoarea, foarte sus aşezată, arată moda vremii. Pe umeri poartă o haină de brocart, cu guler lat de blană. Stofa e bogat înflorată, iar de marginea hainei atârnă cheotori de fir de aur.



Costumele fetelor sunt, ca al mamei, naţionale. Pentru uşurinţă şi pentru că nu constituiau lucrul principal, zugravul a făcut iile de fir. Fotele sunt de diverse culori pentru a da efect plăcut prin contrast. Atitudinea de rugă este impusă de situaţia de ctitori. Lângă mama lor, Despina, stau cele trei fete: Stana, fosta Doamnă a Moldovei, soţia lui Ştefăniţă Vodă, călugărită sub numele de Sofronia şi îngropată în biserică, Ruxanda – soţia lui Radu de la Afumaţi şi Anghelina, moartă de copilă şi înmormântată sub aceeaşi lespede de piatră cu fraţii săi Pătru şi Ion, morţi de mici ca şi Anghelina.

Părinţii susţin cu câte o mână biserica, oferind-o cu cealaltă, iar copiii stau cu mâinile la piept în aceeaşi atitudine rugătoare.

2. Radu de la Afumaţi, mai simplu îmbrăcat decât ctitorii principali, a fost zugrăvit în profil, susţinând biserica pe care a ctitorit-o cu Ruxanda, prezentată de cealaltă parte a tabloului votiv. Poartă plete bogate ce-i cad pe umeri, mustaţa lungă atârnă, barba e rasă, iar pe cap coroană domnească împodobită cu perle şi rubine. Banda care formează pereţii coroanei este bătută cu perle pe margini. Figură blândă, dar şi energică. Anteriul, fără mâneci, e de culoare verde albăstruie, se încheie la piept prin bumbi de aur şi este împodobit cu un guler lat de blană. Pe dedesubt poartă tunică roşie cu mânecă strânsă. Fondul albastru, alături de cel verde, pe care este zugrăvit chipul, bate în negru. Între Radu de la Afumaţi şi Doamna Ruxanda, sub biserica pe care o ţin în tabloul votiv, este aşezată inscripţia slavonă scrisă de Dobromir zugravul în 1526.



3. Doamna Ruxanda, spre deosebire de poziţia în care apare în primul tablou ctitoricesc alături de părinţii ei, este înfăţişată aici ca Doamnă a ţării. Părul e blond, spre deosebire de al maicii sale, care e castaniu, e pieptănat la fel, cu cărare la mijloc. Coroana de pe cap este alcătuită dintr-un cerc de aur fără împodobiri, de care atârnă, într-o parte şi alta, doi pandantivi în forma unor ciucuri de fir simpli, legaţi de coroană printr-un rubin. Dedesubtul lor, plecând de sub coroană, două plăci ornate de aur, acoperă buclele. Partea superioară a coroanei este compusă din plăci bătute cu rubine şi safire, ale căror colţuri sunt marcate prin flori de aur având în mijloc un rubin sau un safir, iar în vârfuri câte o perlă.

Pe dedesubt poartă fotă cutată, de culoare roşie, un ilic ornat cu dungi de aur, cingătoare de culoare albastră, pe umeri o mantie de brocart îmblănită, de sub care mâinile arată mânecile unei ii împodobite cu râuri roşii, negre şi aurii. Mânecuţele iei sunt alcătuite din galoane de aur strânse pe mână. În mâna stângă poartă inele de aur, în degetul cel mic, în inelar şi în degetul mare. Inelul din urmă prezintă mari asemănări cu cele descoperite în mormintele din Biserica Domnească tot de la Curtea de Argeş. Mantia de brocart cu mult aur este înflorată cu ornamente în forma unor lujere ce şerpuiesc, se întâlnesc închizând între ele un oval, marcat cu flori deschise pe laturi, în locurile cele mai pronunţate, iar înăuntru frunze de stejar deschise. Pe o margine se observă numai cheotorile, pe cealaltă bumbii de aur care încheie mantia îmblănită şi împodobită cu un guler lat din aceeaşi blană.

În locul mânecilor se observă o deschizătură în forma unui triunghi. Din bisericuţa care întregea tabloul votiv, n-a mai rămas decât un fragment din altar, la care se observă brâul de aur în formă de funie împletită, o rozetă, o fereastră, soclul profilat, acoperişul de plumb pe cornişa de piatră. Al doilea acoperiş de sub cornişă pare de plăci de piatră.

4. Mircea cel Bătrân (Io Mircea Voevod) este singurul dintre voievozii noştri care, în afară de voievodul ctitor din Biserica Domnească din Argeş, poartă costum de cavaler la modă apuseană, de fapt, tot o derivaţie din cel bizantin. Toţi ceilalţi au adoptat costumul bizantin cunoscut, care s-a impus şi sub influenţa bisericii noastre de rit ortodox ca şi aceea a Bizanţului.

Poartă barbă şi mustăţi de culoare castanie deschisă. Pletele de aceeaşi culoare, castanie deschisă, sunt uşor buclate însă retezate la ceafă, deci nu mai cad pe umeri ca la ceilalţi, Neagoe şi Radu.

Coroana domnească este formată dintr-un cerc, ale căror margini sunt bătute cu perle. În faţă, un triunghi larg deschis, mărginit de perle, închide în mijloc o piatră de preţ aşezată între două rubine. În jurul lor, un număr de perle. În vârful triunghiului este un rubin deasupra căruia se înalţă un fel de con de brad, format dintr-o cupă de frunze. Marginea e bătută cu perle. Colţurile închid două rubine mari, iar între ele şi ornamentul din mijloc sunt două podoabe mai mici, în forma a două globuri, legate între ele şi mărginite de perle. O mantie roşie, aruncată pe umărul stâng, este mărginită de un galon de aur, bătut cu perle şi închisă deasupra umărului drept printr-un cerc închis şi acesta în perle. Tunica scurtă, verde, garnisită cu galon de aur, împodobit cu perle, este strânsă la mijloc de un cordon, asemănător galonului, mărginit de perle. Mânecile sunt împodobite spre umeri cu decoraţiuni de formă pătrată, de perle. O garnitură ca un galon înflorat, cu marginile de perle, acoperă cotul, se întinde de-a lungul braţului şi se termină în mânecuţele strânse în jurul mâinilor. Pantalonii de culoare verde ca şi tunica, sunt strânşi pe picior. Sub genunchi sunt strânşi în benzi de aur garnisite cu perle, iar pe faţa piciorului apar două decoraţiuni de formă pătrată asemănătoare celor de pe antebraţe. Încălţămintea cu tocul jos, cu vârfuri ascuţite, aduce a sandale şi se leagă de picior prin benzi perlate.

5. Radu Paisie şi fiul său Marco (Io Petru Voevod… Io Marco Voevod). Chipurile acestora au fost adăugate mai târziu, alături de cele ale ctitorilor principali, Radu Paisie fiind al doilea soţ al Ruxandei. Cred că aceste portrete au fost zugrăvite la Curtea de Argeş după 1541, deci după zugrăvirea Bisericii Mitropoliei din Târgovişte, rămasă nezugrăvită după Neagoe Basarab şi zugrăvită cu cheltuiala lui Radu Paisie, tot de Dobromir din Târgovişte. Inscripţia însăşi, de altfel, arată altă mână şi altă epocă decât inscripţiile celorlalte portrete. Chipul lui Radu Paisie este încadrat de o mică barbă rotundă, poartă mustăţi, iar pe umeri îi atârnă plete creţe, de culoare neagră. Coroana de pe cap este formată dintr-un cerc de aur, bătut cu rubine şi pietre albastre, peste care înalţă un alt cerc de plăci cu pietre preţioase. Colţurile coroanei sunt împodobite cu perle (Victor Brătulescu, *Biserici din Vâlcea şi Argeş*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, an. XVII-XVIII şi XXVII).



Îmbrăcămintea o formează o mantie lungă, de culoare verde, blănită, fără mâneci, cu guler lat, răsfrânt pe spate, având pentru închis bumbi de aur. Pe dedesubt poartă un anteriu de culoare micşunie, cu mâneca strânsă, garnisit cu bumbi de aur spre umeri şi închis la piept tot cu bumbi, tot de aur. Brâul, care îl încinge este de culoare deschisă. În picioare poartă încălţăminte roşie ca şi Radu de la Afumaţi.

Marco e tânăr, fără barbă şi fără mustăţi, poartă pe umeri plete ondulate, în felul pletelor lui Neagoe Basarab, pe cap coroană asemenea tatălui său, având însă colţii mai mici. Mantia vişinie împodobită cu flori de aur are guler răsfrânt şi bumbi de aur dar nu e îmblănită. Anteriul e de culoare deschisă, are mânecă strâmtă şi se încheie cu bumbi de aur. Brâul e de culoare vişinie presărată cu flori de aur. În picioare poartă încălţăminte galbenă.



Altare românești



Mănăstirea Hurezi

Radu Ștefan VERGATTI

Profit de pe urma împlinirii a 320 de ani de la punerea pietrei de temelie a Mănăstirii Hurezi (1690) (nota 1) pentru a exprima unele puncte de vedere personale în legătură cu acest lăcaș. Fiind cea mai mândră și mai valoroasă ctitorie a domnului sfânt și martir (n.2) Constantin Brâncoveanu (28 octombrie 1688 – 14 aprilie 1714), cred că se impune să se releve câteva aspecte puțin știute și discutate.

În primul rând, este necesar să se arate că locul a fost ales cu grijă de domn (n.3). S-a procedat de asemenea manieră, deoarece terenul viitorului așezământ ecleziastic trebuia să fie plat sau aplatizat. În felul acesta se evitau vechile situații din timpul lui Matei Basarab (1632-1654) spre pildă, când clădirile unui complex monastic trebuiau să urmeze suișurile și coborâșurile terenului pe care se aflau (n.4). Constantin Vodă Brâncoveanu, influențat de unchiul său, stolnicul Constantin Cantacuzino (n.5), a folosit un principiu al arhitecturii Renașterii italiene, preluat de la romani. A subordonat terenul voinței și necesităților omului. Numai în acest mod a reușit să creeze la Hurezi un complex unde clădirile sunt armonios dispuse (n.6).

Biserica mănăstirii era destinată să devină necropolă a familiei lui Constantin Brâncoveanu. Dovadă în acest sens este sarcofagul de marmură albă așezat în naos pentru a-l primi pe domn (n.7). Bordura lespezii sarcofagului, frumos ornată prin dăltuire cu motive zoomorfe și fitomorfe, denotând influența Renașterii central-europene, arată clar intenția și dorința domnitorului. Neîndoielnic ar fi fost bine și creștinește dacă s-ar fi adus la Mănăstirea Hurezi cel puțin o parte din moaștele domnului sfânt și martir (n.8).



Note:

1. Am preluat și am folosit data de 1690 deoarece domnul a scris *„într-al doilea an al domniei noastre pus-am temelie și am început a zidi mănăstire”*; (cf. Emil Vârtosu, *Foletul novel. Calendarul lui Constantin Vodă Brâncoveanu, 1693-1704*, București, 1942, p. 173); probabil, domnul s-a referit la piatra de fundație a bisericii terminată și târnosită la 6 septembrie 1693, căci alte construcții din complexul monastic s-au săvârșit în alți ani: paraclisul Nașterii Maicii Domnului a fost terminat în 1697, bolnița ctitorită de doamna Marica s-a zidit între 1696-1699, iar ultimul schit, construit din porunca beizadelei Ștefan, a fost terminat în anul 1703.

2. Data canonizării lui Constantin Vodă Brâncoveanu este 20 iunie 1992, când a fost declarat domn sfânt și martir; tot atunci, Sf. Sinod a decis ca la data de 16 august, în fiecare an, să fie sărbătoriți sfinții martiri Brâncoveni.

3. Cf. Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România. Vol. II, De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, București, 1965, p. 130; această idee este redată în forma cea mai sintetică în lucrarea citată, deoarece Brâncoveanu s-a oprit asupra unei frumoase moșii pe care o deținea de când era simplu boier; locul era cunoscut și vestit, mai ales, prin huhurezii care cântau în pădurile de acolo.

4. Cf. Cristian Moisescu, *Arhitectura epocii lui Matei Basarab*, vol. I, București, 2002, passim.

5. Cf. Radu Ștefan Vergatti (Ciobanu), *Pe urmele stolnicului Constantin Cantacuzino*, București, 1982, p. 149-168; însuși domnul recunoaște marea influență a stolnicului prin cuvintele spuse în fața cronicarului care le-a înregistrat astfel: *„eu tată n-am pomenit, de vreme ce am rămas mic făr' de tată, fără cât pe dumnealui tata Costandin l-am cunoscut părinte în locul tătâne-mieu”* (*Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 până la martie 1717*, ed. întocmită de Constant Grecescu, București, 1959, p. 120-121; în continuare se va cita *Anonimul Brâncovenesc*).

6. Cf. Gr. Ionescu, *op. cit.*, vol. cit., p. 99, 131; A se vedea și punctul de vedere exprimat de Gheorghe Curinschi Vorona, *Istoria arhitecturii în România*, Ed. Tehnică, București, 1981, p. 236; tocmai această dorință a domnului, de a utiliza terenul plat, fără niciun fel de pante abrupte, l-a determinat să nu plaseze intrarea în așezământul monastic pe latura de vest, așa cum dorea inițial, ci pe latura de sud, unde se găsește și astăzi.

7. Radu Ștefan Vergatti, *Mormântul lui Constantin Vodă Brâncoveanu*, în *Argesis, Studii și comuncări, seria Istorie*, revista Muzeului Județean Argeș, Tom XVI, 2007, p. 201-208.

8. Ibidem; poate pentru identificarea certă a osemintelor din mormântul aflat în interiorul bisericii Sf. Gheorghe Nou din București ar trebui efectuată o analiză ADN; rezultatul acesteia nu poate fi întru-totul relevant, deoarece în momentul de față genealogiștii, dintre care fac și eu parte, nu au putut stabili un descendent direct din Constantin Vodă Brâncoveanu, deci, nu pare posibilă o comparație genetică; în consecință, pot rămâne ca argumente în discuție elementele pe care le-am adus în articolul anterior citat (R.Șt. Vergatti, *Mormântul lui Constantin Vodă Brâncoveanu,* loc. cit.). (Va urma)

Curtea de Argeș-Muscel, leagăn al psaltichiei bizantine (II)



Dumitru-Codruț SCURTU

Reședință a Basarabilor voievozi, cetate de scaun a Țării Românești, în care s-au înălțat monumente civile și religioase de o inestimabilă valoare națională și internațională, adăpostind cea mai mare necropolă voievodală (Pavel Chihaia, *Tradiții răsăritene și influențe occidentale*, Editura Europroduct, 1999, p.10) și cele mai frumoase fresce bizantine ale secolului al XIV-lea, Curtea de Argeș își găsește rădăcinile odată cu formarea statului român.

Vestit centru cultural, Curtea de Argeș a fost Scaunul primei Mitropolii a Țării Românești (1359), unde s-au bătut primele monede naționale, s-au redactat, de către grămăticii Cancelariei Domnești, primele documente de stat. (Mihail M. Andreescu, *Documente muntene referitoare la Mitropolia Țării Românești, Mănăstirea Argeș și Episcopia Argeșului, anii 1492-1823 (Scoase din Condicile Mitropoliei Țării Românești și Episcopiei Argeșului)*, București, Editura Publistar 2004, p.3.) Din adâncurile geniului popular strămoșesc, în aceste ținuturi s-a născut balada Meșterului Manole, una dintre perlele literaturii universale.

Unul dintre cele mai importante tezaure păstrate în aceste locuri rămâne pentru ortodoxie cântarea bisericească, despre care găsim în decursul istoriei numeroase dovezi că a fost într-o deosebită atenție, promovată încă de la creștinarea și etnogeneza poporului român, cântare legată indisolubil de săvârșirea cultului divin.

În Țările Române, învățământul bisericesc și-a avut originea, ca și în toată creștinătatea Evului Mediu, în nevoia Bisericii de a pregăti personalul de cult în vederea executării cântărilor ritualice liturgice, într-un context în care – după cum Nicolae Iorga afirma (*Istoria învățământului românesc*, Editura Casei Școalelor, București, 1928, p.10): *„De alți cărturari decât scriitorii de hrisoave, decât redactorii de anale slavone, decât meșterii de cântări țara n-avea nevoie.”*

Considerată pentru acea vreme drept *„necesară”* (Idem „Pilda bunilor Domni din trecut față de școala românească”, în rev. *A.A.R.*, seria II, tom. XXXVII, *Memoriile Secțiunii Istorice București*, 1914, p.3), școala de psaltichie avea drept scop să-i învețe pe candidați liturghia, scrierea, cititul și cântarea bisericească, să formeze călugări noi, vlădici pentru eparhiile existente, dacăli noi pentru mănăstiri.

Odată cu organizarea politico-administrativă a statului, dezvoltarea meșteșugurilor de toate tipurile, dar mai ales dezvoltarea comerțului, apare și nevoia pentru pregătirea slujbașilor aparatului administrativ din cancelariile domnești. O importantă școală în acest sens a fost Școala de pe lângă Curtea Domnească de la Curtea de Argeș și Câmpulung Muscel, vestitele leagăne ale muzicii psaltice de tradiție bizantină.

Învățământul din zona Argeșului a fost unul foarte serios și totodată vestit, dat fiind faptul că pe zidul Bisericii Domnești Sfântul Nicolae din Curtea de Argeș un zugrav a pictat la mijlocul secolului al XIV-lea trei școlari împreună cu dascălul lor care îi învăța carte. Școlarii din fresca amintită sunt prezentați având în mâini suluri de pergament și tăblițe cu inscripții, aceasta dovedind că zugravul avea imaginea unui proces de învățământ existent deja încă din acele vremuri. (Al. Alexianu, „Școlari și dascăli”, în *Gazeta învățământului*, nr. 842/1996, p.2; Gh. Părnuță, *Istoria învățământului și gândirea pedagogică în Țara Românească (sec. XVII-XIX)*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1971, pp.15-16. Cf. Ion Isăroiu, *Cultura muzicală românească de tradiție bizantină în zona Argeș, sec. XIX-XX,* Editura Universității din Pitești, 2004. p.12.)

După înființarea primei mitropolii a Țării Românești, cu Scaunul la Curtea de Argeș, interesul pentru pregătirea personalului clerical crește în dorințele domnitorului, astfel încât mulți călugări au fost trimiși la Muntele Athos de către domnitorul Vladislav Voievod (1364-c.1377) în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, pentru *„a se desăvârși în tainele tipicului și ale musichiei.”* (Mircea Păcuraru, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. I, București, p.247.) Dovada celor afirmate este cunoscuta scrisoare (Calinic Argatu, Episcopul Argeșului, *Prefața* C.D.-ului *Psalți celebri la Curtea de Argeș, Muzică Bizantină IV, Formația Psalmodia,* dirijor: Arhid. Dr. Sebastian Barbu-Bucur, Universitatea Națională de Muzică, București, 2004, p.2) a lui Vladislav Voievod, adresată lui Hariton – egumenul Mănăstirii Cutlumuș, protos al Muntelui Athos, urmașul la Mitropolie al Sfântului Iachint, Mitropolitul Țării Românești (având Scaunul tot la Curtea de Argeș). În această scrisoare, Vladislav Voievod îl roagă pe egumenul Hariton să fie mai cu îngăduință față de frații și monahii români, trimiși acolo pentru învățarea muzicii și a tipicului, aceștia nefiind obișnuiți cu nevoințele monahale extrem de severe din mănăstirile vestitului Munte Athos. (Gh. Părnuță, *Școlile din orașele Țării Românești, secolele XVI-XVIII*, Extras din *Contribuții la Istoria Învățământului Românesc*, 1970, p.116.)



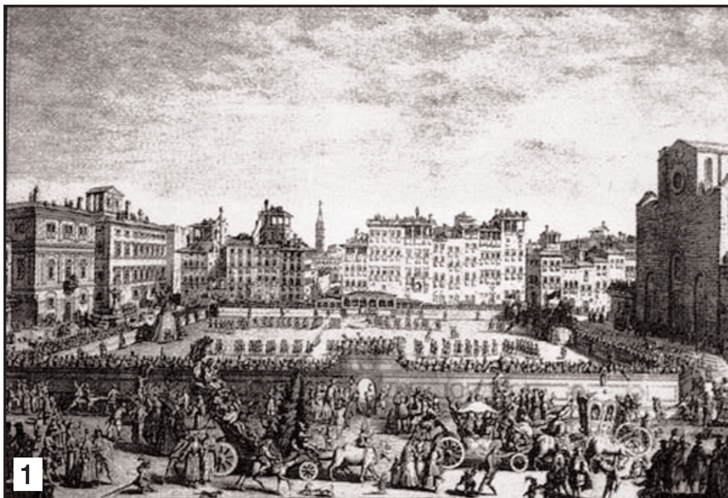
Palatul Cocchi Serristori din Florența



Giampaolo TROTTA
Traducere în limba română: Liliana Magerii

Palatul Cocchi Serristori este situat în Piața Santa Croce din Florența (fig. 1), în apropierea zonei unde, în epoca romană creștină, a fost construit un amfiteatru (probabil între anii 123-130). În timpul invaziilor barbare, acest amfiteatru a fost abandonat, dar și în zilele noastre se pot vedea perimetrul original și pereții situați în interiorul clădirilor și în structurile clădirilor din Evul Mediu ce se găsesc în partea occidentală a Pieței Santa Croce.

Pereții orașului se ridică în acest perimetru (între anii 1172-1175) iar în secolul următor a fost deschisă o poartă minoră a orașului (așa-zisa *postierla*), poartă ce se îndreaptă spre strada Anguillara, ce era la extremitatea terenurilor cultivate cu viță de vie, proprietate a călugărilor din Badia Fiorentina. Această stradă traversa ruinele amfiteatrului și făcea legătura cu noua Biserică Santa Croce (1294-1295), clădită „ad plateam fluminis Arni“, foarte aproape de malurile nisipoase al râului Arno. Un pivot din fier al acestei porți a orașului este vizibil în partea stângă a Palatului Cocchi.


1

Începând cu anul 1286, o familie de bancheri și comercianți florentini, familia Peruzzi, a început să cumpere suprafețe de teren în această zonă, iar în 1295 primăria a pus în vânzare terenurile cu zidurile vechi ale orașului; aceste terenuri duceau până la vechea stradă „via del Fosso”, în prezent strada Benci și strada Giuseppe Verdi. Motivul acestor vânzari de terenuri era construcția unui vast circuit de ziduri (ultimul zid al Florenței), definitivat în jurul anului 1333.

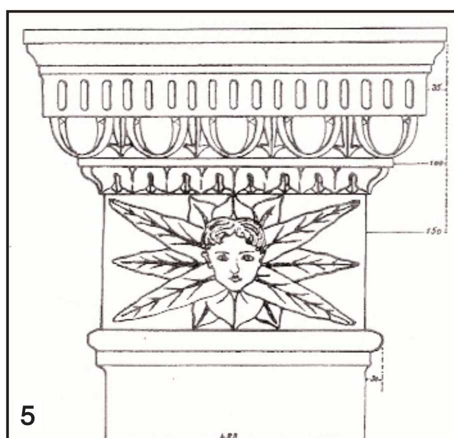
Multe suprafețe de teren au fost cumpărate de familia Peruzzi, care a început să construiască o serie de clădiri în perioda anilor 1305-1317.


2

Este posibil ca edificiul în formă de palat („palagetto”), situat în locul unde se găsește actualul Palat Cocchi, să nu fi fost terminat de familia Peruzzi, dar stema familiei, chiar dacă puțin ștearsă (prin abraziune), se poate vedea încă pe fațada de piatră sculptată a clădirii.

În anul 1463, cu ajutorul călugărilor Badiei Fiesolana, clădirea a fost vândută comercianților de lână Borghino și Francesco Cocchi Donati, zeloși susținători ai familiei Medici.

Proiectul general a fost făcut probabil de Leon Battista Alberti sau de persoane din grupul său, cu ajutorul fraților lui, Donato Cocchi și Giovanni Rucellai.


5

După anumite lucrări interne, mai ales fațada a fost reconstruită. Această reconstrucție a fost executată sub conducerea și supravegherea lui Antonio Cocchi (fiul lui Donato, avocat și docent pe lângă Universitatea din Pisa) și a fratelui Giovanni, poet și membru al Academiei Platonica. Aceștia din urmă erau prieteni al filosofului Marsilio Ficino și ai lui Lorenzo il Magnifico și au încredințat conducerea realizării fațadei lui Giuliano da Sangallo. Acesta a realizat o fațadă modernă (fig. 2), cu influențe antic romane, caracterizată de o serie de arcade, arhitrave și stâlpi (fig. 3) ce ies în relief, inspirate din antichitatea romană, după amfiteatrele și edificiile din Roma: vezi modelul teatrului lui Marco Claudio Marcello sau amfiteatrul Flavio sau Colosseo, mai bine cunoscut, dar și clădirile în ruină din actuala via dei Calderai. Un alt exemplu de care Sangallo ține cont este palatul Mecenate (considerat de el ca fiind Palatul Mecenate, dar în realitate este Templul lui Serapide).

Pe fronstipiciul arcadelor clădirii se observă o combinație de două stiluri arhitectonice, îmbinate între ele, o reinterpretare a stilului din Palatul Rucellai, dar mai ales realizări stilistice arhitecturale puse în practică după modelul lui Alberti în construcțiile albertiniene di Giulio II (Loggia Binecuvântării) și Paolo II (curtea Palatului Veneția și fațada Bisericii San Marco Evanghelistul din Campidoglio), locuri frecventate de Sangallo.


3

Sangallo va folosi „concatenatio ordinum” (întrepătrunderea a două stiluri arhitectonice) pentru lucrările Palatului Cocchi și în interiorul bisericii San Salvatore al Monte (gândită de Sangallo și nu cum se credea de Cronaca), sacristiei Bisericii Santo Spirito, în proiectul pentru Duomo din Citta di Castello și Mănăstirii din San Gallo (distrusă în 1529), mănăstire ce-l va determina pe Lorenzo de Medici să-i dea numele artistului, nume pe care-l va folosi pentru toate lucrările sale. Mai mult, Sangallo va folosi stilul concatenant (*concatenatio*) la vila din Poggio a Caiano, în curtea interioară a Palatului Scala și probabil că l-a folosit și în proiectul inițial pentru etajele (părțile superioare ale) Palatului Della Rovere din Savona, precum și în lucrările făcute în șantierul pentru Domul din Torino, construit de Meo del Caprina, dar sub influența și după ideile originale ale lui Sangallo.

Probabil, stilul concatenant a fost și un mod de a păstra proaspăt în memorie, mai bine zis un omagiu amfiteatrului roman din Florența, care în acel timp se credea că a fost un teatru roman.

Elementele scenografice ale fațadei și ale Pieței Santa Croce ca un mare teatru urban unde se disputau vestitele „giostre” – întreceri cu cai – sunt în strânsă legătură cu renovarea urbană (*renovatio urbis*) cerută de Magnifico.

Este posibilă o comparație între așa-zisele orașe ideale, reprezentate în cunoscutele „Tavole” ale lui Urbino (fig. 4), ale lui Baltimora sau ale lui Berline și acest palat florentin. Lumina neoplatonică se observă în mod simbolic pe fațada Palatului Cocchi cu sculpturi ale capitelurilor (*Soles foliati fulgentes*, discuri solare cu raze sub formă de frunze – fig. 5), în mod greșit interpretate drept floarea soarelui. Aceste sculpturi au fost inspirate de Ficino și este posibil că au fost realizate de aceiași meșteri care au lucrat pentru Magnifico la decorațiile de la Villa din Poggio a Caiano, desenate de Sangallo.

În perioda de început al secolului XVIII, Palatul Cocchi a fost transformat în mod radical în partea interioară a construcției. În anul 1717, Pietro Cocchi a construit o capelă mică și l-a angajat pe Dionisio Predellini să decoreze unele tavane. Începând cu anii 1792 -1794, Maddalena Cocchi și soțul ei, Ottavio Pucci, îl angajează pe Gaetano Bercigli să construiască o nouă scară interioară, în locul unde se găsea curtea interioară, scară monumentală ce va fi decorată cu fresce reprezentând pe Selene, Endimione, Apollo (fig. 6) și Muzele, fresce atribuite lui Giuseppe Collignon, dar și cu numeroase alegorii masonice.


4

După această perioadă, palatul trece în proprietatea familiei Serristori, după care este vândut lui Agostani Della Seta. O perioadă de timp a găzduit „Expoziția Italiană Permanentă”, după care este destinat ca sediu al școlii elementare „Niccolo Tommaseo”. În 1913, palatul a fost cumpărat de Primaria orașului Florența, iar din 1986 este ocupat de birourile Primăriei – Zona Uno (Quartiere Uno – Centro Storico del Comune).

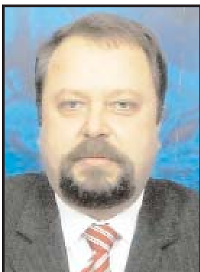

6

Acest palat, situat în inima orașului, este un exemplu de cum au fost transmise cultura, istoria și arta trecutului spre timpul modern. Cum am mai scris, influența familiei Medici în cultura artistică, arhitecturală și istorică a orașului este predominantă și despre aceasta voi vorbi în următorul articol. Până atunci, gânduri bune cititorului.



Simeze argeşene

Goblenul, pictură cu acul



Cristian MITROFAN

Prima expoziţie organizată de Cenaclul Artis de pe lângă Centrul de Cultură şi Arte „George Topîrceanu” din Curtea de Argeş, după constituire, a fost cea de goblenuri, „picturi cu acul” aparţinând Dorinei Teodorescu, din localitate.

Goblenul este o formă de exprimare artistică având originea în atelierele meşteşugăreşti Gobelins din Franţa secolului al XVII-lea. Rolul goblenurilor în acea vreme era de a îmbogăţi şi înfrumuseţa palatele Curţii Regale. Pasiunea pentru frumos s-a transmis peste generaţii, neţinând cont de graniţe, naţionalităţi sau religii, dar păstrând intacte tehnicile iniţiale de lucru manual, perfecţionate până la nivel de artă.

Pictura cu acul în ochi de goblen, numită şi broderie de goblen, s-a bucurat şi se bucură de o mare atractivitate. Prelucrarea se realizează fie în cusătura *goblen punct norvegian*, fie în cusătura *goblen petit point* (punct mic), fie combinând cele două tehnici. Broderia goblen la punct mic pe pânză de 100 de ochiuri pe centimetru pătrat se realizează prin coasere cu firul în două (sau cu două fire din cele şase ale firului de mouline). Punctul de goblen norvegian pe pânza de 100 de ochiuri pe centimetru pătrat se realizează cu firul în trei şi cu două împunsături alăturate peste două fire de pânză. Pentru pânzele mai rare, cusătura goblenului se realizează în acelaşi mod, dar cu un număr crescut de fire. Un model de goblen se poate coase şi folosind cele două feluri de ochiuri în combinaţie. De regulă faţa, mâinile şi picioarele personajelor se execută în punct mic, pentru a se putea prinde toate detaliile, iar partea cea mai mare din goblen se execută cu punct norvegian.

Dorina Teodorescu (născută pe 26 iunie 1948, în Onceşti-Bacău), chimistă de profesie, este din anul 1972 în Curtea de Argeş. A realizat primul goblen în timpul studenţiei, la Iaşi, cu dorinţa de a reproduce un tablou de Grigorescu care o impresionase după o vizită la Palatul Culturii. Iar de atunci...: „Tot timpul liber pe care îl aveam îl petreceam la goblen. E marea mea pasiune. Am început mai timid, mai greu, cu peisaje mai puţin complexe, dar m-am experimentat.” Diferenţa între lucrările ei şi cele făcute după modelele care se găsesc în comerţ este mare. „În primul rând, eu folosesc mult mai multe culori. În comerţ sunt modele cu 10-20 de culori, lucrările mele ajung să aibă câteva sute de culori”, explică Dorina Teodorescu. „Eu plec de la pânza goală, nu fac desenul în creion pe pânză, nu o împart în pătrăţele pentru a reproduce exact desenul. Încep din stânga spre dreapta, desenez direct din aţă, ceea ce este mai greu. Îmi aleg firele cât mai apropiate între ele ca nuanţe. Firele sunt de obicei din bumbac. Folosesc mătasea, în general, când vreau să reproduc efectul lucitor al apei.”

Îşi aminteşte de locuri pe care le-a văzut în concedii şi încearcă să prindă în goblen atmosfera lor. „E foarte greu, pentru că trebuie să îmi imaginez totul. E extrem de migălos, de aceea la un tablou am lucrat şi nouă luni de zile”, mărturiseşte argeşeanca. A avut expoziţii la Curtea de Argeş, la Piteşti şi la Palatul Şuţu, din Bucureşti. „Directorul Bibliotecii Naţionale, Cătălina Macovei, a făcut o estimare a tablourilor mele cu ocazia expoziţiei de la Palatul Şuţu, din anul 2000. Unul dintre ele era evaluat la 2.700 de dolari. Nu l-aş vinde nici cu mai mult”, mărturiseşte Dorina Teodorescu. „Văd în reviste sau în ziare câte o poză, în plimbările la munte sau la mare imagini care îmi aduc aminte de momentele frumoase (numai pe ele le pot face!) din viaţa mea şi îmi las imaginaţia să zburde cu acul şi culoarea. Întind pânza pe un gherghef, cu poza în faţă sau amintirea în gând şi îmi las mâna să urmeze proiecţia din minte.”



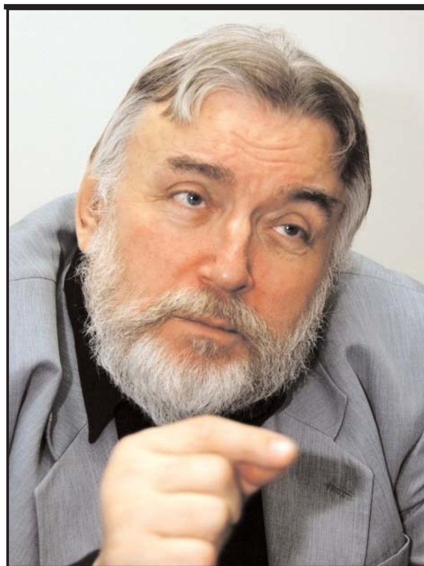
Firul pe care îl foloseşte Dorina Teodorescu este foarte subţire, iar pânza foarte măruntă, pe centimetru pătrat intrând cam 12 fire. La un tablou relativ mic, de 19/24 cm, se lucrează punct cu punct aproximativ 5.500 de puncte. În funcţie de complexitatea tabloului, la o astfel de dimensiune se lucrează, zi de zi, aproximativ 3 luni de zile, iar cele mai mari necesită o muncă de 6 până la 9 luni de zile. „Pentru a reuşi să dau senzaţia de tablou, trebuie să folosesc foarte multe nuanţe. Tablourile au adâncime, mişcare – ceea ce se realizează prin jocul nuanţelor.”

„Peisaj de toamnă de inspiraţie olandeză, Colţ de stâncă, Valul, Frunze de toamnă, La pescuit pe Dunăre, Noaptea, ca şi *Toamna în grădina cu trandafiri* sunt titluri ce ilustrează bogăţia de nuanţe, subtilitatea întrepătrunderii planurilor şi, nu în ultimul rând, maturitatea înţelegerii motivului şi, implicit, a materiei, a canavasului şi a linurilor. Ele nu îi mai fac probleme creatoarei, le mânuieşte cu siguranţă, depăşeşte amatorismul domnişoarelor de pension cu preocupări artistice, trece la interpretări proprii, relevă un zbucium bataillist între decorativism şi o reprezentare reflexiv poetică”, spunea Cătălina Macovei, director al Bibliotecii Naţionale.

Pe simezele de la Centrul de Cultură şi Arte din Curtea de Argeş sunt expuse 40 de lucrări ale Dorinei Teodorescu, foarte variate ca tematică – de la reproduceri direct pe pânză după fotografii, la prelucrări după picturi (Delacroix, Fragonard, Van Gogh, Bruegel) şi la compoziţii proprii, care conferă expoziţiei o puternică notă personală.



Lacrima Anei



Adrian PĂUNESCU

Ana lui Manole

Turla-mi soarbe capu-n ea
În altar e fruntea mea
Ochii în fereşti vor sta
Spre cer.
Voi lucraţi şi vă e greu
Însă de murit mor eu
Jertfa voastră sunt chiar eu,
Eu pier.

Voi zidiţi în jurul meu,
Dar în zid aici sunt eu,
Dar în zid aici sunt eu,
Sunt eu.
Hai, Manole, pune zid
Să nu pot să-l mai deschid
Hai îmbracă-mă în zid,
Zid greu.

Pe oriunde sunt zidiri,
Omul meu, să nu te miri,
Le-au întruchipat doi miri
De rând.
Doar că tu de-a pururi pleci,
Eu rămân aici pe veci,
Sclavă cărămizii reci
Plângând.

Sângele mi-i încă viu,
Voi nu ştiţi că şi eu ştiu
C-am să mor dintr-un pariu
Stupid.
Hai, Manole, fii mai demn,
Cum să-ţi faci aripi din lemn?
Mi se face-a moarte semn,
În zid.

Să te-nchini când vei pleca
Să nu,
Să nu uiţi cumva
Că-năuntru-i Ana ta,
Om crud,
Milă cum nu poţi să ai,
Voi plecaţi către alt rai
Eu în zid abia mă mai
Aud.

Ana contra femeilor

Opriţi-vă, pentru moment, din goană
să pot, când intru-n zid, să mă prezint,
din rană m-am născut şi sunt o rană,
lipsită-n veci de leac şi de alint.

În nopţile singurătăţii mele,
se-aude-un vuiet, ca de compresor,
clădirile se prăbuşesc sub stele,
că nu cuprind femei în zidul lor.

Şi-apoi, în fiecare dimineaţă,
constructorii lucrează în zadar,
cât nu respiră-n cărămizi o viaţă
şi nu e nici un suflet în mortar.

Şi eu le strig, din zidul ce mă strânge,
abia mai respirând, în strana mea:
Jertfiţi un pic de viaţă şi de sânge,
dacă doriţi să construiţi ceva.

Construcţia e veşnic dărâmată,
zidarii, între ei, îşi sunt complici,
dar eu accept să mai şi mor o dată,
decât să văd ruina de pe-aici.

Tot eu voi fi zidită, asta este,
femeile nici nu mai vin din sat,
s-aducă pâine, apă sau vreo veste,
bărbaţilor, ce le-au avertizat.

Sunt veşnica zidirii voastre Ană
şi, fără mine, n-ar dura nimic,
întruchipez condiţia umană,
nu-mi trebuie nici aer si nici hrană,
dar, vai, îl simt în pântec pe cel mic.

Primul poem a apărut în volumul *Manifest pentru sănătatea pământului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986, şi a fost pus pe muzică de Mirela Atudorei, cunoscând o frumoasă „carieră” folk în cadrul Cenaclului „Flacăra” (cu prima strofă ca refren), cântat de mai multe interprete.

Al doilea poem este din volumul *Infracţiunea de a fi*, Editura Păunescu şi Fundaţia Iubirea, Bucureşti, 1996.



Argeșeni-personaj

Un soldat al lui Hristos

Silviu GHERMAN

Și nici măcar nu și-a dorit de la început să fie preot, dar Dumnezeu se simte bine la el în biserică. Pentru că, la Olari, părintele Vasile Marinescu nu-și trădează meseria și ține slujbele după rânduială, fără grabă și fără omisiuni.

Are părul alb și dat pe spate, ochii albaștri și o voce blândă care te cucerește imediat. Vezi din prima clipă că este un preot cu har, așa cum citești în cărți că ar trebui să fie slujitorii Domnului. La 65 de ani, părintele Marinescu este în putere, cu o dorință de a munci și de a sluji în biserica sa pe care unii oameni nu o au nici la 30 de ani. Nu-și vede viața fără lăcașul său sfânt și spune că i-ar fi greu să nu mai slujească în fața altarului. „Tatăl meu și-a dorit să fiu preot, eu nu prea.” La 15 ani, în 1960, este nevoit să plece la Seminarul Teologic de la Craiova. Și așa începe misiunea sa de „soldat al lui Hristos”, cum îi place să spună.

„M-am născut lângă o pădure și am trăit în mijlocul naturii. Cred că am sensibilitatea omului trăit în natură.” Tânărul Vasile, apărut pe lume în decembrie 1945, a fost al șaptelea copil al preotului din Cărpeniș – Gheorghe B. Marinescu – și al soției acestuia, Maria. „Familia mea a crescut vite și oi și-mi amintesc de plăcerea de a merge la coasă atunci când eram tânăr.” Cele mai puternice amintiri și cele care-l emoționează cel mai mult se leagă de drumurile pe care, copil fiind, le făcea la sora sa, stabilită în Bujoreni, județul Vâlcea. Întotdeauna mergea pe jos de la Cărpeniș până acolo. Iarna era chiar nevoit să treacă Oltul pe gheață. Tatăl său fiind preot, micul Vasile nu lipsea vreodată de la slujbe. „Pe atunci nu era curent electric, slujeam la lumânare și era ceva tainic în biserică.”

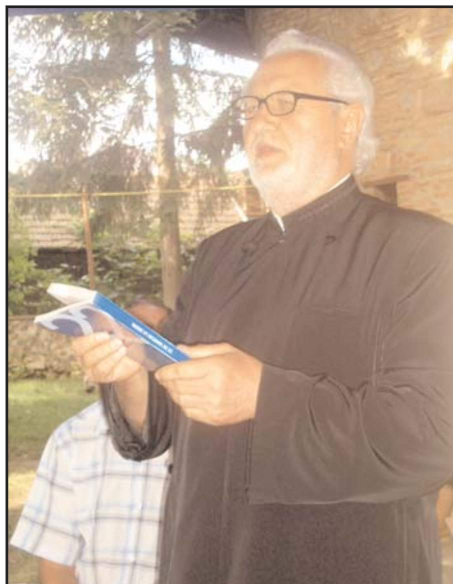


Biserica Olari, imagine interbelică

Părintele Marinescu de la Biserica Olari are o pasiune aparte pentru cărți. „Am în bibliotecă peste 4.000 de volume și le-am citit aproape pe toate.” Cartea sa preferată este *Confesiuni* a Sfântului Augustin, iar *Tratatul de preoție* al Sfântului Ioan Gură de Aur a devenit una de suflet după ce a supraviețuit miraculos unei percheziții a Securității în locuința din Cărpeniș a tatălui său. „Când am fost prima dată la Zalău am cumpărat cărțile lui Jack London, iar din Sibiu mi-amintesc că am luat *Frații Karamazov*. Librăria era ca a doua casă pentru mine.” Cu toate acestea, *Biblia* este cartea de care nu s-ar despărți vreodată.

Destinul a făcut ca, după ce a terminat Seminarul Teologic la Craiova, adolescentul Vasile Marinescu să plece la Sibiu unde urma să-și continue studiile la Institutul Teologic. A întâlnit aici un tânăr pe nume Andrei Vlaica, ce avea să devină cel mai bun prieten al său. Prin Andrei ajunge să o cunoască pe Marta, sora acestuia și cea care avea să-i devină soție. A plăcut-o de la început și a invitat-o la un film – *Veselie la Acapulco*. Se întâmpla în 1966. Doi ani mai târziu, Marta și Vasile se căsătoreau, iar în 1969 familia Marinescu pornea spre Ardeal, zona de baștină a soției, unde preotul Marinescu avea să-și desfășoare activitatea. „Am fost hirotonit pe data de 4 mai 1969 în „Catedrala cu Lună” din Oradea, de P.S. Episcop Valerian Zaharia. Mi s-a dat „Decizia” de a funcționa ca preot în parohia Motiș, jud. Sălaj, având două filiale: Sălătig și Mineu. Slujeam la cele trei biserici prin rotație și mărturisesc că, deși n-am stat la această parohie decât doi ani – până în 1971 – pentru mine a fost una dintre cele mai mari experiențe ale vieții”, scrie în CV-ul său personajul nostru. La rugămintea părinților, cei doi se întorc în Argeș în 1971, iar preotul primește parohie în Valea Porcului (Băiculești). Slujește cu pasiune aici timp de 8 luni, după care ajunge preot în satul natal, la Cărpeniș, pentru următorii 15 ani din viață. Dar drumul său prin lăcașurile Domnului nu se oprește aici. Așa că, din 1986, îl aflăm pe părintele Vasile Marinescu la Biserica Olari din Curtea de Argeș. „Familia mea plângea când am ajuns aici, pentru că erau foarte puțini oameni la biserică. Am muncit, am trecut prin casa fiecărui credincios și la slujba de Crăciun am avut peste 200 de familii lângă mine.” Și am mai reținut ceva de la acest om: „Chiar dacă am avut un singur credincios în biserică, eu am făcut slujba până la capăt.” Pentru că principiul după care se ghidează în viață este esența jurământului de preoție, care spune „să nu trădezi.” Și acest om nu și-a trădat meseria.



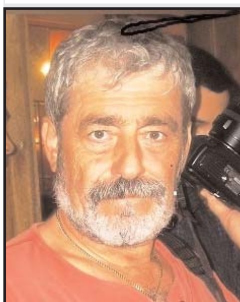


Acest om cu părul alb și ochii albaștri este un amestec de blândețe si severitate. Ai spune că nimic nu-l poate speria în viață. Și totuși a existat un moment când frica i-a bătut la ușă. Această frică s-a numit „Securitate”. Într-o zi din anul 1978, în fața casei sale a oprit o Dacie neagră din care a coborât colonelul de Securitate Constantin Micuteanu. L-a întrebat scurt: Tu ești popa Marinescu? După o scurtă vizită în casă, l-a urcat în Dacia neagră și s-au oprit la sediul din Curtea de Argeș al Securității. Micuteanu a scos o hârtie din care i-a citit: „A pune prin gândire infinitul de jos…” Părintele s-a cutremurat pentru că și-a recunoscut scrisul și a conștientizat ce i se poate întâmpla. „I-am explicat că este doar începutul unui citat din *Mizerabilii* lui Victor Hugo, de fapt, o definiție a rugăciunii.” Cu toate astea a fost dus la Securitatea din Pitești, unde șeful instituției l-a informat: „Aveți un dosar la noi, sunteți acuzat de niște lucruri, vă doresc să vă puteți apăra.” Au urmat două zile cu declarații și explicații, unele dintre ele așa cum ar fi vrut securiștii să le audă. De ce? Pentru că oricând familia este mai importantă decât orice pe lume. În plus, imaginea tatălui său închis la Pitești și la Craiova de securiști, pentru că a spovedit un grup de legionari în vinerea mare a Paștelui din ‘49, l-a făcut să fie prudent în ceea ce declară. S-a întors acasă, deși la un moment dat n-a mai avut speranță că va scăpa din ghearele unui sistem aberant. A trăit liniștit lângă cei doi copii ai săi, Dan – medic acum la Spitalul Floreasca din București – și Laura-Maria – profesoară, căsătorită în Italia, dar și lângă doamna Marta, femeia care l-a urmat oriunde. Om cu o vastă cultură, preot hărăzit de Dumnezeu cu blândețe și înțelepciune, Vasile Marinescu este una dintre marile valori umane ale orașului nostru. Mergeți la o slujbă de-a sa de la Biserica Olari și o să vă convingeți.

România de pretutindeni

Scrisoare din San Francisco

Nicolae CIOBANU



De multe ori, de-a lungul timpului, în mod tendențios, s-a căutat a se induce o imagine nefavorabilă țăranului în literatură și în mass media românească, fapt ce se continuă și astăzi de unii care țin morțiș să adauge la sărăcia-i global impusă și discreditarea lui totală. Nu s-au luat deloc în considerare condițiile sociale care se schimbă de-a lungul timpului și care determină, printre altele, și comportamentul ființei umane dominate în primul rând de instinctele primare. Asta nu înseamnă că reperele morale au dispărut, ci doar s-a schimbat ordinea priorităților. Țăranul român, care și-a dovedit statornicia morală timp de mii de ani în tot ce îl înconjoară, de la mediu până la artă și cultură, pare greu guvernabil, datorită răbdării lui proverbiale în fața celor care nu-l merită sau nu-l ascultă, căutându-i pricină.

Logica țărănească e simplă și eficace, numai că necesită timp într-o societate dominată de ortodoxism din toate punctele cardinale. Măria Sa Țăranul așteaptă, pentru că din nefericire nimic nu s-a schimbat din silnicia unei agriculturi de împrumut în care era implicat cu sufletul frânt, mâinile crăpate, căruța și boii pierduți, ca să primească ceva simbolic toamna de pe propria holdă.

Țăranii sunt aceiași în orice țară și sunt legați mai mult de asemănări decât de deosebiri, cu tot efortul unora de a-i diferenția prin adjective jignitoare. Țăranului musai să-i capeți încrederea, altfel e ca oglinda atârnată-n tindă...





România de pretutindeni



Un argeşean prin lume

Viena – în paşi de vals

Ion PĂTRAŞCU

Am colindat mult prin spaţiul unor foste mari imperii ale lumii. Primele mele amintiri au apărut în *Peregrinările unui diplomat*. Nu puteam trece nepăsător tocmai pe lângă spaţiul acelui imperiu de care a depins, multe secole, soarta unei părţi însemnate a poporului nostru. De asemenea, era imposibil să uit că în capitala acestuia, la Viena, s-a format o pleiadă de oameni de cultură români, dintre care unii sunt deja icoane ale spiritualităţii noastre.

Am fost de mai multe ori la Viena, în mod oficial sau particular. Am traversat Austria şi capitala ei de 4-5 ori, în călătoriile mele cu autoturismul spre Olanda şi înapoi. Aceste călătorii mi-au completat goluri serioase despre istoria şi cultura bătrânului Continent. În însemnările ce urmează mă voi limita la o scurtă plimbare prin Viena, cu popasurile permise de amintirile ce îmi mai revin în memorie.

Despre vizitele oficiale nu am prea multe de spus. Contactele cu MAE austriac se exprimau prin consultările periodice cu privire la evoluţia raporturilor bilaterale şi încercarea de a desprinde noi căi şi mijloace pentru extinderea legăturilor pe plan politic, economic, cultural şi în alte domenii de interes comun. Cu Austria nu aveam probleme litigioase sau în suspensie.

Mi-au rămas vii în memorie momentele deosebit de plăcute, petrecute în compania ambasadorului Octavian Groza. Tavi Groza, cum era cunoscut, se dovedea un redutabil cunoscător şi apărător al românismului ardelean. Deveneam puţin invidios atunci când el povestea despre bogata bibliotecă de specialitate, moştenită de la tatăl său, Petru Groza. Am cunoscut-o bine şi pe sora lui, Maria Groza, care a deţinut ani buni funcţia de adjunct al ministrului de externe.

Am călcat, deci, de mai multe ori pe solul fostului mare Imperiu Habsburgic, unde, la un moment dat, se spunea că soarele nu apune niciodată. Trăgând cu urechea şi la unele *bârfe*, am aflat că faimoasa împărăteasă Maria Tereza era poreclită *soacra Europei,* datorită abilităţii ei de a aranja căsătorii de convenienţă pentru majoritatea celor 16 copii ai săi. (Dintre aceştia, 11 au fost fete, cu Maria Antoneta cea mai mică.)

Tot aşa am aflat despre etapa vieneză a lui Richard Inimă de Leu, unde Fortuna l-a trădat. Refuzând să prezinte onorul în faţa drapelului familiei Babenberg, celebrul personaj englez a fost încarcerat fără menajamente. Din răscumpărarea substanţială în argint, primită de vienezi, s-au construit zidurile de incintă ale cetăţii Viena. De această întâmplare se leagă şi prezenţa primului evreu la Viena. Regele Leopold II l-a chemat pe Schlom să bată monedă din acelaşi argint al englezilor.

Cum, necum, eu am refăcut, în timpurile noastre, o parte însemnată a traseului parcurs de Richard Inimă de Leu, în peregrinările sale. La citadela Crak de Chevaliers din Siria am vizitat camera unde el a locuit pe când participa la cruciade. Am fost, de mai multe ori, şi la Limasol (Cipru), unde Richard Inimă de Leu s-a căsătorit cu Brengaria de Navarre. Apoi, după Viena, am ajuns şi la el acasă, în Anglia.

Mai fac câţiva paşi în istorie şi ajung la păţania turcilor de sub zidurile Vienei. În anul 1529, sultanul Soliman Magnificul a asediat Viena timp de 18 zile, dar în zadar. Iarna a fost cel mai de nădejde aliat al vienezilor, aşa cum va fi pentru ruşi în 1812, la Borodino, în bătălia cu Napoleon, sau la Stalingrad, în 1943, în războiul cu Hitler.

Cea de a doua victorie în bătăliile cu turcii (1683) le-a adus vienezilor plăceri din cele mai neaşteptate. Credincioşii care urmăresc slujbele la Catedrala Sfântul Ştefan, ascultă şi astăzi dangătul clopotului, de 22 de tone, confecţionat din tunurile de bronz abandonate de turci. Tot pe atunci, începe şi istoria cafelei în capitala imperiului. Vienezii se pregustau din proviziile de cafea ale turcilor, considerate, la început, drept grăunţe pentru cămile. Primul cafegiu a fost armeanul Johannes Diodato, care nu a practicat prea mult meşteşugul cafegelâcului pentru că a fost prins cu ocaua mică. În această istorioară îşi au rădăcinile cafenelelor de astăzi, devenite, cu



timpul, centrul vieţii culturale a oraşului sau *parlamentul poporului,* după expresia lui Balzac. Era să uit de opera istorică a patiserilor vienezi, care au sărbătorit înfrângerea turcilor cu inventarea cornurilor sub forma semilunii de pe steagurile acestora. Dar, cine îşi mai aminteşte astăzi de originea banalelor croasante?

Vizitarea unei capitale imperiale precum Viena, care în bună parte se află pe lista UNESCO a patrimoniului cultural mondial, cere mult timp şi un minim nivel de pregătire. În lipsa acestora, eu am reţinut, pe retină şi în suflet, Catedrala Sfântului Ştefan, de unde am plecat în căutarea celei mai vechi biserici a oraşului, care s-a dovedit greu de găsit, datorită labirintului de străduţe, numit sugestiv *Triunghiul Bermudelor.*

La Rathaus, primăria Vienei, am admirat, din fugă, numeroasele monumente de inspiraţie elenă. M-a uimit, însă, clădirea Parlamentului, considerată culmea monumentalităţii. Edificiul este modelat după arhitectura Greciei antice, având intrarea principală sub formă de templu, cu pronaos şi fronton. Intrarea este „străjuită" de Atena, din Fântâna ce-i poartă numele, unde este înconjurată de reprezentări alegorice ale Virtuţilor şi ale Marilor Râuri ale Imperiului.

În prima seară, colegii de la Viena ne-au plimbat prin Wiener Prater, unul din primele parcuri de distracţii din Europa. Ne-au rezervat şi câteva ore de delectare în acel sat viticol de basm, numit Grinzig, cu tavernele lui rustice, unde am gustat delicioasa licoare locală, acompaniată de brânză şi pastramă.

A doua zi, am avut marea şansă să ajung şi la Muzeul de Istorie a Artei (*Kunsthistorisches Museum*), care se constituie într-una din cele mai mari colecţii de pictură din lume, acoperind perioada din secolul al XV-lea până în cel de al XVIII-lea, cu reprezentarea celor mai mari maeştri ai penelului. Este o colecţie strâns legată de istoria şi averea habsburgilor. Decizia a aparţinut lui Franz Josef, cel care a avut cea mai îndelungată domnie din istoria Imperiului – 68 de ani. Palatul, în stilul renascentist al epocii, a fost inaugurat la 17 octombrie 1891, în prezenţa împăratului. La dezmembrarea Imperiului şi proclamarea republicii, în 1918, colecţiile muzeului au trecut în custodia statului.

Întrucât eram destul de familiarizat cu galeriile de artă europene, am decis să poposesc mai mult în faţa vitrinelor din Sala Tezaurelor, acolo unde sunt expuse valori inestimabile provenite din spaţiul nostru mioritic. Vedeam, pentru prima dată, podoabe dacice de argint sau argint aurit, culese din zone extinse, aparţinând de Arad, Sălaj, Cluj sau Orăştie. Această colecţie este încununată de Tezaurul de la Cioara (Sălişte), care conţine 64 de piese de argint.

Într-o succesiune, oarecum cronologică, ajungem la Tezaurul de la Sânnicolaul Mare, cel mai important tezaur al Evului Mediu Timpuriu, constând din cupe, potire, căni şi urcioare, din aur pur de 20-22 de karate, toate în greutate de 10 kg. Lângă el se află Tezaurul de la Şimleul Silvaniei, care grupează 73 de piese din aur şi argint, cântărind şi acestea cca. 8 kg. La numărul mare de inele, medalioane, pandantive şi brăţări se adaugă piesa cea mai fantastică – salba cu 52 de pandantive-amulete.

Toate aceste tezaure atrag atenţia prin măiestria desăvârşită a aurarilor şi argintarilor, prin decoraţiunile fine, care spun poveşti fascinante de pe întinse arii geografice, care merg până în China. Cum au ajuns aceste minunăţii pe teritoriul românesc? Aceasta este o altă poveste remarcabilă. De reţinut, însă, că ele reprezintă peste 50 la sută din exponatele acelei Săli a Tezaurelor şi că nu au fost expuse niciodată în România.

Aflându-mă în templul muzicii, mă gândeam la acea epocă de aur, numită *Wiener Klassic*, cu balurile şi valsurile sale, pe când *Dunărea albastră* a lui Johann Strauss era un fel de al doilea imn naţional al Austriei. La acea vreme, celebrul compozitor era regele incontestabil al muzicii de dans, cu cele 500 de valsuri, cadriluri şi marşuri ale sale. În capitala Austriei s-au născut *Nunta lui Figaro* de Mozart sau *Fidelio* de Beethoven. Opera de Stat din Viena a fost inaugurată (25 mai 1869) tot cu o creaţie a lui Mozart, *Don Giovani.* La capitolul muzică, nu putem uita de concertele de Anul Nou ale legendarei Orchestre Filarmonice din Viena (înfiinţată în 1842), transmise din celebrul Goldener Saal.



Pentru final, amintesc de splendidul Palat Shönbrunn sau Palatul împărătesei Maria Tereza, înscris în 1996 pe lista UNESCO a patrimoniului cultural mondial. În Camera Rozelor a acestuia, Mozart a susţinut primul său concert, la vârsta de şase ani, având în audienţă doar pe împărăteasa Maria Tereza – singura femeie care a domnit în istoria de 650 de ani a dinastiei de Habsburg – şi fiica sa Maria Antoaneta. După concert, copilul-geniu s-a refugiat în poala entuziastei împărătese.



Andrei Codrescu

Florea FIRAN

Poet şi romancier, autor de reportaje, eseuri şi memorialistică, traducător şi editor, profesor de literatură, dar şi principal comentator al unuia dintre cele mai populare posturi de radio americane, Andrei Codrescu face parte dintre marile spirite ale literaturii contemporane.

Născut în 1946 la Sibiu, Andrei Codrescu emigrează în 1966 în SUA şi începe prin a lucra la librăria de pe strada 8 din New York, cea mai mare librărie din lume, unde cunoaşte şi intră în relaţie cu scriitori importanţi. În timpul şederii la San Francisco (1970–1974), se lasă impresionat de poezia-spectacol, editează cărţi şi reviste, colaborează la întemeierea seriei „Poezia Intersecţiei“, editează antologia *Poeţi americani* din 1970: fără somn până târziu, fiind vorba de poezia limbajului şi aşa numitul „formalism“ academic.

Din 1974, este atras de orăşelul Monte Rio din pădurile Californiei de Nord, experienţa de viaţă fiind evocată în volumul autobiografic *În bocancii Americii*, scrisul său devenind, după propria-i mărturisire, „mai grav şi mai profund“. La Baltimore (1977–1984) susţine o rubrică de Opinie în *Baltimore Sun.* Predă literatură la Universitatea John Hopkins, fondează jurnalul de poezie şi eseuri *Exquisite Corpse* şi începe susţinerea unei serii de eseuri radiofonice pentru postul National Public Radio.

Începând cu 1984, susţine cursuri de literatură la Universitatea de Stat din Louisiana, Baton Rouge, stabilindu-se în New Orleans, o adevărată „întoarcere în rădăcini“, unde găseşte „dragostea de viaţă şi indolenţa meridională a Balcanilor, asociată cu dragostea pentru limba vie“. Scrie scenariul şi joacă rolul protagonistului în filmul autobiografic *Road Scholar,* distins cu Premiul Peabody.

În 1989, se întoarce în ţară ca reporter pentru postul Naţional de Radio şi programul de televiziune *BAC News.*



Cu rădăcini în avangarda românească, cu accente ionesciene şi dimensiuni universale, opera lui Andrei Codrescu este familiară publicului american şi lumii intelectuale de peste ocean şi prea puţin la noi, cu toate că, în ultimii ani a revenit în ţară unde i-au apărut şi o serie de cărţi. Într-o conferinţă ţinută la Washington, mărturisea că ori de câte ori simte nevoia să-şi clarifice şi să-şi sfinţească adâncimile spiritului, îi reciteşte pe Eminescu, Blaga, Arghezi.

Recunoscut ca unul dintre intelectualii români celebri în America, Andrei Codrescu continuă să fie un om deschis, sentimental, direct, modest şi binevoitor, ceea ce i-a atras o mare simpatie în cele mai diverse împrejurări şi contexte. Multe din cărţile sale au fost remarcate ca „bestseller naţional“, ceea ce nu este puţin într-un continent al bestsellerurilor. El devine în Statele Unite o referinţă literară, culturală, politică atunci când se vorbeşte despre literatura contemporană, de analiza profundă a diverselor fenomene sociale sau când se vorbeşte despre România şi în alte dimensiuni decât cele standardizate de mass-media după decembrie '89.

Cunoscut de americanii simpli şi de marile nume ale familiei intelectuale, Andrei Codrescu reprezintă pentru cultura română un fenomen invers. El dinamitează eterna obsesie a necunoaşterii valorilor româneşti peste hotare, imposibilitatea impunerii autorilor de expresie românească în circuitul select al valorilor universale, întorcându-se în cultura română cu o celebritate autentificată în afara ei. Fenomenul devine oarecum bizar, Andrei Codrescu fiind mai puţin cunoscut în România decât în Statele Unite şi aceasta, desigur, nu din vina lui. După decembrie '89, îi apar, traduse în româneşte, câteva volume, primeşte premii şi este invitat de diverse foruri culturale pentru a înlesni impunerea sa şi în literatura română. Recent, N. Manolescu aprecia într-o emisiune T.V. că Andrei Codrescu va rămâne cu siguranţă în literatura americană, dar şi în literatura română.

Andrei Codrescu începe să câştige cititorul român atât prin volumul de reportaje *Gaura din steag* (Editura Athena, 1977), volum remarcat în clasamentul *New York Times* ca titlul notabil al anului, prin eseurile din *Dispariţia lui „Afară“,* un manifest al evadării (Editura Univers, 1995), cât şi prin antologia de poezie *Candoare străină* (Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997) care reuneşte, în ediţie bilingvă (română-engleză), poeme publicate în mai multe volume în Statele Unite, între 1970 şi 1996.

Mass-media din România, critici literari, colegi scriitori reacţionează rapid la „întoarcerea“ lui Andrei Codrescu, aşezându-l în rândul marilor creatori ai literaturii noastre contemporane. Discreţia autorului, nostalgia măsurată pentru locurile natale, simplitatea adresării cuceresc cu fiecare mărturisire.

Într-un eseu publicat în *Revista 22*, Andrei Codrescu povesteşte: „M-am întors în România în decembrie 1989, pentru a scrie despre aşa-numita «revoluţie», dar, de fapt, voiam să miros eu însumi lucrurile. Mă întorceam ca să îmi regăsesc copilăria. Am atins pietrele turnului medieval sub Podul Minciunilor, unde vara stăteam nemişcat ca un guşter. Mi-am apăsat obrazul pe uşa înaltă a vechii noastre case, construită la 1650, cu mirosul ei de rugină de fier. Am adulmecat pe lângă ferestrele oamenilor, să văd dacă nu cumva gătesc. Am prins arome de papricaş şi ştrudel – şi eterna varză.“

Fascinaţia operei lui Andrei Codrescu vine în primul rând din simplitatea jucată a expresiei. Nimic sofisticat, studiat, ostentativ în formula prin care locul comun îşi întoarce în candoare semnificaţiile. Poezia sa este un joc dramatic cu experienţa personală, o lungă mărturie la rece, radiografiind senzaţii, stări imposibile, apropieri de graţie, pendulând între cotidianul acaparator şi refugiul din mituri la marginea trăirilor maxime într-un real care devorează sau înnobilează după voie.

Asumându-şi condiţia de emigrant din blocul comunist, supus unei competiţii dure, Andrei Codrescu reuşeşte să ajungă o voce puternică, originală, recognoscibilă într-o lume a tonurilor înalte, într-o polifonie complexă şi tocmai de aceea, succesul este atât de impresionant.

Andrei Codrescu
Instrumentul negru
poezii, 1965-1968
Scrisul Românesc

Ironia şi autoironia rafinate în bunul simţ al umorului, harul de povestitor, reporter sau memorialist dau o căldură specială scrierilor sale de expresie mereu sinceră şi directă. La apariţia în România a antologiei *Candoare străină*, autorul se adresa cititorilor români într-un cadru special de intimitate: „Pe masă, în faţa mea, e o fotografie cu poarta casei în care m-am născut, pe Elisabethstrasse, strada Elisabetei din Sibiu. E o fotografie făcută de Ted Thomas în 1995, când ne aflam în vizită la Sibiu. Arată o poartă săsească mare cât să încapă o trăsură cu doi cai. La vremea când scriam prima mea poezie pe masa din bucătăria locuinţei noastre de la etaj, în 1956, nu mai treceau nici cai, nici trăsuri. Mama mă ajuta să găsesc rime pentru tema de la şcoală, o odă dedicată Republicii Populare Române, cum îi zicea



atunci. «Mamă, ce rimează cu partid, am întrebat-o. Zid, a spus». Pe geam se vedea un zid vechi. E lucru sigur că zidul acesta îmi era mai bine cunoscut, la vârsta de 10 ani, decât semnificaţia cuvântului «partid». Prin zidul acesta şi, mai departe, pe deasupra lui, imaginaţia mi s-a înălţat peste acoperişurile şi ochii Sibiului, peste întinderea Oceanului Atlantic, zgârie-norii New York-ului, canioanele Californiei şi delta fluviului Mississippi. 41 de ani mai târziu, iată că aduc înapoi acasă, sub păstorirea înţeleaptă a Ioanei Ieronim, toată turma de oi lirice pe care le-am adunat, cumpărat şi furat din lumea mare. Am avut norocul miraculos, acordat puţinilor călători, să mă pot întoarce acasă. Puţini din cei care au păşit prin oglinda malefică a secolului nostru şi-au aflat drumul înapoi. Primesc acest miracol cu umilinţă: Partidul care odată rima cu «zid» s-a dus acum, iar «zidul» a rămas să rimeze cu el însuşi. Poarta din fotografia pe care o am în faţă este închisă. Dar eu, din toată inima, pot face dovada că nici porţile, nici zidurile, nici ideologiile, sau distanţele, sau limbile nu sunt reale: poezia poate să treacă prin ele.“

Purtându-şi rând pe rând măştile de bilingv, multicultural născut în literatura americană din rădăcinile lui Tzara, Blaga sau Ionesco, prieten nu întâmplător cu profesorul Ioan Petru Culianu, revendicat de cele mai fine cercuri intelectuale, Andrei Codrescu şi-a publicat în Statele Unite un roman voluminos, *Messia,* considerat un eveniment prin dezbaterile iscate şi comentariile critice, o carte puternică şi nu lipsită de cutremure în zone speciale cum ar fi religia, filosofia, imperiul existenţial la sfârşit de mileniu.

Recent i-au apărut în limba română două volume de poezii – *Instrumentul negru* (Ed. Scrisul Românesc) şi *Era azi* (Ed. Institutului Cultural Român) şi unul de proză – *Casanova în Boemia* (Ed. Polirom).

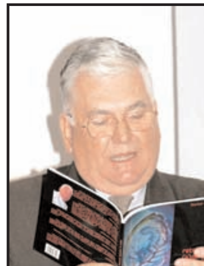
Ioan Petru Culianu, regretatul prieten al lui Andrei Codrescu, îi caracteriza poate cel mai bine esenţa rădăcinilor literare: „Cine cunoaşte, măcar în parte, opera deja impozantă a lui Codrescu, ştie că acest mânuitor de excepţie al limbii engleze (cazul lui poate fi comparat cu acela al unor răsăriteni ca Joseph Conrad şi Nabokov) este la ora actuală, şi mai mult decât orice scriitor de limbă română, continuatorul unei tradiţii inaugurate de Urmuz şi Tzara şi sporită de Ionesco, dar şi descendentul poate cel mai autentic al paradoxalului Cioran.“

Vladimir Tismăneanu avea să observe că „puţini oameni au făcut mai mult pentru cunoaşterea culturii române în Occident decât Andrei Codrescu. Excepţional poet, descins din tradiţia suprarealistă, el este şi unul dintre cei mai cunoscuţi comentatori culturali americani. Andrei are un stil cu adevărat inimitabil: sarcastic, melancolic, atent la atâtea absurdităţi ale vieţii noastre cotidiene... Un mare poet şi un mare intelectual american şi român.“

Andrei Codrescu are un destin literar de excepţie: cunoaşte un impresionant succes ca poet, eseist, prozator, comentator de radio şi producător de film în SUA şi, după patruzeci de ani, debutează în limba română cu volumul de versuri *Instrumentul negru*, cu o prefaţă scrisă de Ştefan Baciu, în 1974, cu intenţia de a o publica la Editura sa „Mele“, din Honolulu. După mărturisirile autorului din *Istoria Instrumentului negru,* ce se vrea drept Cuvânt înainte la volumul publicat la Editura „Scrisul Românesc“, majoritatea poeziilor au fost scrise între anii 1965–1968, după ce a plecat din România. Atât *Istoria Instrumentului negru*, cât şi Prefaţa lui Ştefan Baciu devin surse importante privind viaţa şi activitatea lui Andrei Codrescu. Poeziile sale, redate acum cititorului român, ies din cutia prăfuită a timpului şi a exilului proaspete, încărcate de emoţii, mai puternice şi mai vii ca niciodată.



Cartea care vă aşteaptă



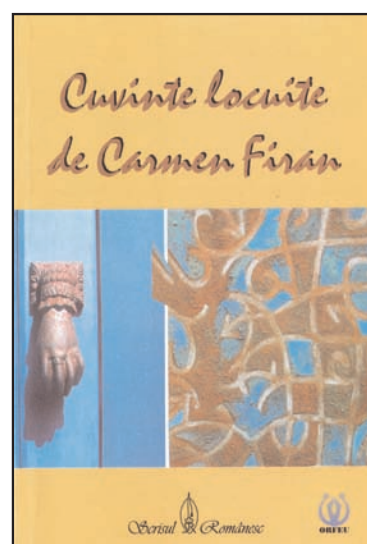
Carmen Firan sau limbajul semnelor utopice

Florian COPCEA

Carmen Firan scrie o poezie pe cât de contrariantă pe atât de contextuală. Practicând, în excursurile sale lirico–subtile din volumul *Cuvinte locuite* (Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2006), un ritual al arhetipului paroxistic, ne poartă asemenea unei iluzii realiste, pe teritoriile bizarului în scopul nedisimulat de îmblânzire a cuvintelor. Nu mi-a fost dat, până acum, să întâlnesc altundeva o viziune poetică mai apropiată de aceea a lui Nichita Stănescu. Dacă Hölderlin trece drept poetul care poetizează ceea ce este acum (Martin Heidegger, *Achevement de la métaphysique et poésie*, Editura Gallimard, Paris, 2005), Carmen Firan este însuşi plăsmuitorul prin excelenţă al limbajului semnelor utopice care, revărsate într-un univers senzitiv, cosmicizează realitatea frustră. Profunzimea şi dimensiunea metafizică a discursului ei poetic, marcat, imprevizibil, de o hipnotizantă, paroxistică energie semantică, vin să desacralizeze absurdul, dând astfel alt înţeles simbolismului sinestezic, capabil să descifreze, precum autorul celor *11 elegii*, timpul concretizat, exploratoriu, al cuvintelor: ,,...*ursitoarele mele au ajuns cu întârziere/ bine dispuse şi leneşe/ mă priveau neatente cum aşezam cuvinte/ pe o lamă de cuţit/ n-au tresărit nici când primul strop de sânge/ colora coperta ironiană adusă de un marinar/ din ţări imposibil de ajuns/ şi pe care mama aranjase cu grijă destinul/ în obiecte mici/ aşa cum ar fi vrut ea să curgă netulburat...*" (stele şi cruci).

Din fericire, lui Carmen Firan nu i se poate reproşa apartenenţa la o anumită efeminare care, în literatura română, şi nu numai, din punctul de vedere al esteticului, a făcut multe victime. Poeta noastră nu este complexată de faptul că aparţine sexului slab, tratează chiar cu indiferenţă această „stare" indefinibilă a fiinţei şi, asumându-şi libertatea gesticii şi jocul discret al evanescenţei, transformă textul în experiment epic, potenţând fericit ficţiunea între ezoteric şi interiorul uman: *„…propriul meu cuvânt mă bântuie ca un strigoi/ îşi strecoară limba perfid în cărţile rămase nescrise/ tot ce vrea e ca stăpânindu-l/ să-l recunosc doar pe el de stăpân –/ capul de plumb biciuind marginea lumii// locuiesc în cuvânt ca într-o cămaşă de apă/ mimez libertatea din încheieturi/ metafore gata mestecate mi se lipesc de pleoape/ dumnezeu îşi încearcă pe vârful limbii/ gustul propriei slăbiciuni…*" (cămaşa de apă).

Retorica poetei recurge la metafore şi parabole care evidenţiază, în substanţă, magia unui logos pe de-a întregul întrupat în construcţii solide, entropice. Carmen Firan crede în iraţionalitatea apofatică a vieţii. Ea se delimitează net de euforia pragmatică a celor care au abordat toate formele poetice ale mişcării literare afirmată în ultimele două decenii ale secolului al XX-lea. În esenţă, Carmen Firan nu este tributară nici unui model literar, chiar dacă, pe alocuri, (cum sugeram) este apropiată de Nichita Stănescu, de Gheorghe Tomozei, de Ileana Mălăncioiu. Travaliul său ideatic exersat de un lirism existenţial, cognitiv, şi raportat deopotrivă la magicul şi miticul lucrurilor care o înconjoară, restabileşte ordinea lumii: *„…trec toate mi-ai spus, toate trec/ cum te-ai uita pe fereastra unui tren de mare viteză/ copacii fug înapoi/ cu aburul fiecărui cuvânt rostit într-o dimineaţă de iarnă/ cu supa sleită prelingându-se din barba bunicii/ pe rama unui pat de spital/ cu o violetă presată în enciclopedia/ pe care nimeni nu o va mai răsfoi vreodată// paşii răsună înfundat pe străzile altui oraş/ aceiaşi sori argintii trec peste ochii tăi acum îmblânziţi/ sub un ciob de sticlă fumuriu// se domolesc apele/ se estompează stridenţele, ai să vezi,/ umbra îţi apune pe trup*" (eclipsă).



Decodificate, poemele lui Carmen Firan creează certitudinea că, într-adevăr, contextul este nesfârşit, proteic, continuu extaziindu-ne prin imagism: *„…de o bună bucată de timp vând casă cu mine cu tot/ e un moment prost, îmi spun vecinii din Hong Kong/ suspicioşi la viţa mea de vie/ care le aruncă boabe negre peste gard/ mimându-mi copilăria transportată într-un corp străin/ oamenii nu se mai aruncă să cumpere,/ se încălzeşte planeta, toate cresc, se lărgesc, se umflă// vom exploda ca un balon,/ ne vom împrăştia în univers/ şi vom da naştere altor utopii... "* (imobiliară).

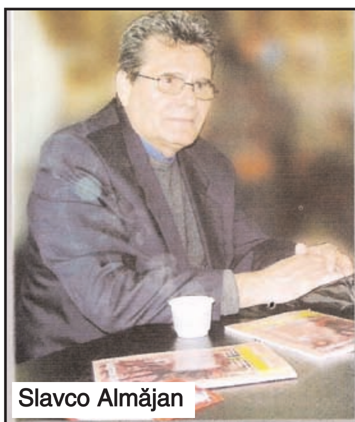
Desigur, poeta personalizează relaţia ficţiunii cu divinul: *„...toţi îmi cer adevărul/ – îmi şuieră în ureche cuvântul golit/ înghiţindu-şi metaforele cu coajă cu tot – şi nu am decât gura asta ştirbă/ până unde să ridic strigătul/ până când// inventat pentru nesupunere sunt/ devorez la întâmplare/ şi mă las devorat cu măsură/ când tac mă refac – îmi spune cuvântul golit/ – rup lanţurile şi fug cu prima silabă"* (tirania cuvântului) sau *„…e o artă să ştii să combini literele/ pentru a-ţi menaja orgolii, colesterolul, furia/ ori să-ţi hrăneşti trufia cu accente de purpuriu/ să alegi ce să gusti mai întâi/ umilinţa din farfurii mici/ ori răbdarea gelatinoasă cu miros Roquefort/ înfulecăm, sorbim şi dăm pe gât cuvinte/ ospăţul ne sleieşte minţile şi ne ghiftuieşte sufletul/ într-un colţ istoria îşi trage o frază de ştiucă bonne femme/ peste umerii goi*" (banchetul).

Carmen Firan, prin acest volum care completează, indubitabil, o operă, şi-a consolidat sinele auctorial prin cunoaşterea primordialităţii şi şi-a rezervat unul dintre primele locuri în istoria literaturii universale contemporane.

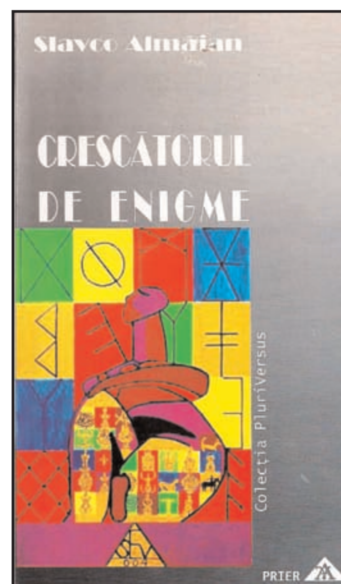
Lirica unui poet de factură modernă

Florian COPCEA

În secolul trecut s-a format o adevărată pleiadă a literaţilor de expresie românească din fosta Iugoslavie, Vasko Popa reuşind, ca poet sârb-român, să devină cel mai cunoscut şi să-şi ocupe locul fruntaş în poezia lumii. Sub auspiciile lui Vasko Popa şi ale lui Nichita Stănescu, cei mai influenţi în epocă, a debutat Slavco Almăjan, în 1968, însă chiar de la volumul al doilea, *Bărbatul în stare lichidă,* apărut în 1970, se va angaja într-o aventură „pe cont propriu", străbătând prin meandrele labirintice ale cuvântului (ca simbol), ale sentimentelor (ca stare cosmică), atingând inefabilul în volumele ulterioare precum *Labirintul rotativ, Mutaţia punctului, Post-restant în arhipelag* şi altele. Critica literară i-a remarcat „tăietura precisă" (Dan Cristea), ,,poetica intuitivă, sugestivă şi polivalentă" (Stefan N. Popa), „structura poetică în virtutea căreia universul său se ordonează discret şi inedit" (Ion Deaconescu).


Slavco Almăjan

Poet de factură modernă cu vădite inovaţii retorice, Slavco Almăjan „construieşte" poeme de durată. Construcţia „Gravitaţie poetică" (din *Post-restant în arhipelag*), de context senzitiv, calofil şi intertextual este şi o artă poetică: ,,*Poezia mă adoarme/ Poezia mă trezeşte/ Zise cel ce mergea pe mâini/ Cu un ochi închis şi unul ultra–înspăimântat/ E o inepţie să afirmi că toată lumea va scrie poezii/ Zise pe neaşteptate şi pe furiş-lingvistic/ Cel ce mergea de câteva zile în susul apei/ Nu poţi afirma/ Că toţi cei ce văd marea vor deveni marinari// Cel ce ţinea bolta pe tălpi/ / Se întreabă în sfârşit/ De ce toată lumea ar trebui să scrie poezii/ Când poţi merge pe jăratic şi chiar pe gene/ Întrucât îţi permite gravitatea poetică.*"



Evident, pentru Slavco Almăjan, poezia este o continuă cursă între sunet şi sens. Cât priveşte ficţiunea, deasupra căreia pluteşte sabia trăirilor grave, parabolice, ea e demonstraţia ,,cu virtuţiile şi cu energia cuvintelor care nu au trecut prin gura omului".

Poetul ţinteşte, de fiecare dată, către altceva ,,decât deconspirarea mecanismelor". El mereu se erijează (şi este bine!) în demiurg, stăpânind şi manipulând harul armoniei dintre violenţă, concept şi cuvânt. Impresionant devine, astfel, jocul de altminteri decent, prin secvenţele epice, vizionare şi ludice ale poemelor care ,,se organizează până la urmă într-o lume lirică, încercând subminarea unor mituri, unde simbolurile, nucleele de sens erau atât de exact stabilite".

Şi totuşi, unde ar trebui situat Slavco Almăjan? Iată o întrebare, funciară am zice, la care trebuie să-i căutăm răspunsul. Spre exemplu, dacă poemul *Masca şi Respiraţia* oscilează între Mallarme şi Salvador Dali: ,,*Nici nu era nevoie să recurgem la cuvinte/ Totul era de o nebănuită simplitate/ De parcă niciodată nu s-ar fi întâmplat nimic/ Versul crescuse până la mărimea sa naturală/ Frumuseţea spirituală nici nu se putea explica// Vine oare speranţa după oul său întreabă cineva…*" Sau, dacă unele poeme din *Labirintul rotativ* respiră între Borges şi Sorescu. Cu acest volum, poetul Slavco Almăjan propune o democraţie a răscrucii, acolo unde se întâlnesc oamenii şi zeii. Poezia poate fi firul Ariadnei, care ne şi scoate din labirint. În excelentul poem *Mizerabila moştenire*, autorul ,,denunţă" labirintul-uşă: ,,*Până n-a existat uşă, omul nici n-a purtat cheia cu sine/ Odată cu apariţia uşii totul a primit alte înţelesuri/ Prin uşă au intrat semnele misterioase/ Măştile halucinante/ Maladiile şi lumânarea/ Oamenii au putut spune/ Există un întuneric dincolo de uşă…/ Omul putea să vadă ce nu putea fi văzut/ Şi putea intra fără a intra/ Şi să iasă fără a ieşi*".

Poetul este un ,,travailleur" secret. Afirmaţia comportă, nu mai încape îndoială, o dimensiune exploratoare, prin care realul, deşi depoetizat, este decupat şi (re)pus în circulaţie. La Slavco Almăjan, atât cuvântul nepoetic, cât şi cel reconstruit ne trădează un har indiscutabil, decantat în creuzetele alchimice ale unei personalităţi distincte. Lirica lui Slavco Almăjan ,,transformă în viziuni compensatoare" miturile lumii. O dovedeşte din plin volumul antologic *Crescătorul de enigme,* apărut în 2008 la Editura Prier din Drobeta Turnu Severin. Poezia, aşadar, devine o artă a cuvântului în măsura în care este protejată de retorism. De altfel, prin aceasta, Slavco Almăjan este un original. Nu greşim considerându-l de cea mai înaltă clasă poetică.



George Șovu – 80 de ani

Pavel PEREȘ



În chip firesc, întreaga operă a lui George Șovu copleșește prin dimensiuni, prin tematică, dar mai cu seamă prin formula artistică adoptată, prin stilul amplu metaforizat, configurat în real, și printr-un epic afectiv, strălucind într-o viziune a marilor fenomene. Acum, când autorul *Scrisorilor de acreditare* a ajuns la vârsta incontestabilei înțelepciuni, 80 de ani, și lucrând sub responsabilitatea clasică a cuvântului descălecător din legile morale și legile artei, suntem convinși pe deplin că volumele care vor urma, purtând semnătura sa, vor avea convertirea în metal prețios, prin ideile și mesajul încorporate în ele.

Autor foarte cunoscut, nu numai în rândurile tinerilor pentru care a scris cu talent și pasiune, George Șovu a dat la iveală, în peste cincizeci de ani de trudă literară, nuvele, povestiri, eseuri, lucrări de specialitate, romane și scenarii de film, printre cele mai îndrăgite proiecții pe marele ecran: *Liceenii, Declarație de dragoste, Extemporal la dirigenție, Liceenii în alertă* și altele.

Multe dintre cărțile sale – *Declarație de dragoste, O vară de dor, Tandrețe* – sunt monografii ale unui sentiment, altele pun în dezbatere caractere puternice, ca în *Fascinații, Întâlnire în oglindă, Dragoste și moarte.* George Șovu scrie povești adevărate despre vieți, despre iubiri, împliniri și eșecuri, despre idealuri, opera sa fiind a vieții contemporane cu toate problemele sale, o permanentă relație cu universul real. Simultan cu personajele sale, autorul își trăiește viața, dar nu viața văzută pe deasupra, ci în profunzimile ei, în cele mai delicate manifestări ale ei, pînă la detaliu.



Scenă din filmul *Liceenii*

În romanul de evocări *Lumina neuitării*, George Șovu are o referire la un celebru medic, apreciere care i se potrivește și lui de minune: „Acela e mare profesor care și-a împărtășit cunoștințele și experiența în fața multor generații de studenți, îndrumând și ajutând, în același timp, de-a lungul anilor, pe nenumărații săi colaboratori mai tineri... să fie și să rămână oameni adevărați.” Așa este – în afara bucuriei pentru semeni și dincolo de memorie, nu existăm. Opera sa este o spovedanie, un univers subiectiv desprins din real, un univers imaginar devenit real.

Acum, la moment aniversar, sărbătoarea scriitorului se amplifică prin cea a gânditorului: cum viața este o iluzie a fericirii, tot așa literatura devine o iluzie a cuvântului, amândouă însă, creații divine.

De la un capăt la altul, opera lui George Șovu are ca element fundamental al dezbaterii artistice OMUL, mereu în spiritul vremurilor, ființă complexă, în apărarea semenului. Îți dai seama, citindu-i cărțile, că există o vrajă care te cotropește, regăsindu-ne în toate scrierile sale și prin viața noastră. George Șovu a scris cu toți oamenii deodată, pentru toți deopotrivă, pentru că este un spirit aproape apostolic și, în fața lumii, e un cuceritor prin cuvinte.

Scriitor profund, artist autentic, toată opera sa se ordonează în virtualitățile unui citat existențial: „Viața învinge!”

La mulți ani, George Șovu, vânt prielnic pentru nava vieții tale!





GOul, dincolo de joc

Goul în arta cinematografică



Iulian DRAGOMIR

Weiqi este numele originar chinezesc al acestei arte pe nouăsprezece linii. Vechimea sa este apreciată la peste patru mii de ani. Dintotdeauna a atras atenția lacomă, dar plină de respect, atenția celor care doreau a fi considerați „crema societății”: doar cel care stăpânea cât de cât această artă putea avea pretenția de a intra într-o clasă superioară, demonstrând astfel o subtilitate a gândirii diplomatice și politice, imaginație, intuiție, stăpânire de sine, profunzime meditativă.

În perioadele de mare înflorire a civilizației chineze, *weiqiul* (goul) a primit maximum de considerație și recunoaștere oficială. Orice cărturar, orice erudit trebuia să stăpânească „cele patru arte”: muzica, *weiqiul,* caligrafia și pictura, exact în această ordine. În arta filmului, imaginea *gobanului* (tabla de go) face parte în mod distinct din limbajul cinematografic, fiind folosită pentru a sugera o elevație spirituală, însoțită, cel mai adesea, de cel puțin una dintre celelate trei arte.

Î*n Crouching Tiger, Hidden Dragon* (r. Lee Ang, 2000), maestra în arta sabiei Yu Shu Lian o vizitează pe Jiao Long (care studiază și ea, pe ascuns, arta sabiei), bănuită a fi cea care a furat „Sabia Verde a Destinului”. În „dialogul” dintre aceste două femei, Jiao Long îi face un cadou vizitatoarei sale: îi caligrafiază numele, cu multă măiestrie. Shu Lian exclamă: „Nu mi-am închipuit că numele meu arată ca o sabie. Scrii cu grație. Caligrafia este foarte asemănătoare cu arta sabiei.” Pentru Yu Shu Lian, acest amănunt este un indiciu semnificativ: luptătorul care stăpânește arta caligrafiei stăpânește la un înalt nivel și arta sabiei. Dar în planul doi vedem un *goban* negru, trasat cu linii aurii, pe care stau două cești de ceai. Pentru spectator, acest amănunt devine un indiciu semnificativ: niciun jucător de *weiqi*, care într-adevăr respectă arta celor nouăsprezece linii, nu va așeza vreodată pe *goban* altceva decât bolurile în care se țin piesele! În concluzie, Jiao Long, hoața „Sabiei Verzi a Destinului”, are o carentă în educație, este lipsită de diplomație, delicatețe, de finețe în gândire, contemplația sa meditativă nu are profunzime, spiritul său este necizelat. De-acum încolo, pornind de la acest mic amănunt, știm deja că va fi prinsă și cum.

Alt film în care arta sabiei este însoțită de caligrafie, *weiqi* și, în plus, de muzică este *Hero* (r. Zhang Yimou, 2002). Tema filmului este asasinarea Împăratului: eroul principal (jucat de Jet Li) îi elimină pe atentatorii la viața Împăratului. Ne aflăm la un moment dat într-o școală de caligrafie.



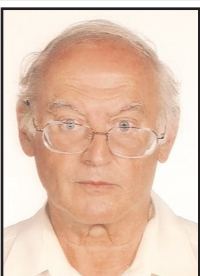
Adversarul său se află aici pe domeniul său. Eroul principal, deghizat într-un simplu locuitor din Zhao, se strecoară în acest lăcaș. Știe că măiestria adversarului său, ca spadasin, își avea începutul în caligrafia lui. Pentru a afla secretul puterii sale interioare îi cere să caligrafieze cuvântul „sabie”. Atât caligrafia cât și mânuirea sabiei se bazează pe forță și spirit: modul în care va scrie „sabie” i-ar fi putut dezvălui esența artei duelului. Arta caligrafiei necesită, de asemenea, ca și *weiqiul*, o stare contemplativă. A avea atitudinea corectă, a urma Calea de Mijloc, te protejează de orice pericol: maestrul școlii de caligrafie, în timp ce-și exersează arta, stă sub ploaia de săgeți și nu este atins de niciuna.

Lupta cu celălalt adversar al său se petrece într-o *Casă a Weiqiului*: *gobanurile* sunt, de astă dată, din piatră, cel aflat în centru având dimensiuni neobișnuit de mari, piesele fiind plasate cu un fel de furcă specială. Această „Casă a Weiqi-ului” este domeniul adversarului său: el este, deci, un maestru al gândirii tactice, al diplomației – și asta trebuie să te pună pe gânduri: de ce moare în acest decor? În ce constă diplomația sa? Scena se petrece la începutul filmului. Pe parcurs vom afla că personajul principal, „Cel Fără de Nume”, fusese practic „angajat” (printr-o înțelegere secretă) de acest prim adversar al său, să-l asasineze pe Împărat, lăsându-se ucis: doar în felul acesta avea să fie primit la Palatul Imperial pentru a fi răsplătit, doar astfel se putea apropia de Împărat. Faptul că ceva nu este în regulă, faptul că, pe undeva, armonia și echilibrul sunt distruse, va fi sugerat cu ajutorul muzicii: corzile instrumentului *qin*, mânuit de un cântăreț orb, se rup câteva secunde înainte ca adversarul său să se lase ucis. În mod similar, personajul principal va mărturisi, mai târziu, că nu a putut descifra subtilitățile caligrafiei cuvântului „sabie” pentru a afla secretul artei duelului, deci se pare că și celălalt adversar al său se lăsase ucis, în același scop...

→



Orizont SF



Marcajele utopiei

Mircea OPRIŢĂ

Când vorbim despre utopie, ne gândim imediat la statul ideal, deşi promisiuni utopice există şi în registrul religios al ideilor, începând cu Grădina Paradisului, trecând prin Civitas Dei a Sfântului Augustin şi ajungând la multitudinea de lumi fericite – milenare, dacă nu fundamental eterne – cu care îşi răsplătesc credincioşii, pentru devotament cumulat cu virtute, bisericile şi sectele contemporane. În esenţă, utopia rămâne totuşi o construcţie pământeană, lăsată în seama fiinţelor umane. Ea implică dorinţele lor de transformare social-politică a lumii în perspectiva unei noi orânduiri, neapărat „superioare" celei a reformatorului ei de ocazie. Mecanismul utopiilor e pus în mişcare de dorinţa schimbării, a perfecţionării organismului social, de o aspiraţie spre *eu-topos* – altfel zis „locul mai bun" cu care în special gândirea modernă are tendinţa de a confunda *ou-topos*, „locul de nicăieri".

Rareori se întâmplă, însă, ca imaginea binelui social şi politic să fie văzută la fel de mai multe persoane. În puzderia de utopii consemnate pe traseul evoluţiei noastre culturale, majoritatea sunt neverosimile şi stârnesc amuzamentul: nişte construcţii legislative când extrem de rigide, când excesiv fanteziste, când vizibil contradictorii. Ceea ce îi face până şi pe marii cunoscători ai domeniului să nu-şi înfrâneze zâmbetul ironic atunci când caracterizează fenomenul în bloc. Aşa se întâmplă, de pildă, cu Pierre Versins, de la care ne-a rămas un voluminos tom intitulat *Enciclopedia utopiei, a călătoriilor extraordinare şi a science-fiction-ului*, şi care taxează la modul spiritual ticurile radical reformatoare: „…utopia constă în răsturnarea normelor realităţii sociale, cu alte cuvinte în a-i pune la vârf, la guvernare, pe oamenii cei mai inteligenţi la care te poţi gândi (în general, autorul şi cei care-i seamănă). Dar ajungem să descoperim că guvernarea nu-i o activitate inteligentă şi tocmai de aceea, de regulă, ea rămâne utopică. Nu fiindcă n-ai putea găsi numeroase detalii odinioară imaginare şi astăzi reale, însă nu se cunoaşte vreo utopie care să se fi putut transfera în lume ca atare."

Din fericire pentru noi, utopiile nu sunt doar rezultatul unor eforturi legislative, ci, din când în când, şi lucrări cu caracter literar. Şi nici n-avem de mers chiar până în antichitatea greacă, la *Păsările* lui Aristofan; găsim pagini de desfăşurare literară a spiritului utopic şi la Morus, şi la Rabelais (în *Abaţia din Telima*), la Cyrano de Bergerac, Montesquieu, ori, mai aproape de noi, la Anatole France, Bernard Shaw, Ernst Jünger, Aldous Huxley şi alţii.

Era de neconceput ca SF-ul să nu se contamineze şi el de spiritul utopic, mai ales atunci când acesta din urmă se arată interesat de unele speculaţii anticipative menite să lumineze perspectiva sau – mai bine zis – evantaiul de perspective ale viitorului. Dacă SF-ul este definit de mulţi prin interesul său special pentru ipoteze ştiinţifice ori măcar „pretins ştiinţifice", pentru produsele tehnologiilor reale ori inventate, trebuie să observ că există şi utopii care nu exclud din compoziţia cadrului lor maşinismul. Opusă simplităţii arcadice a vieţii ideale (aşa cum o găsim la Morus, iar între moderni la Samuel Butler, în *Erewhon*, şi la William Morris, în *Veşti de Nicăieri*), linia aceasta începe cu Francis Bacon, care preţuia invenţiile şi inventatorii îndeajuns încât să le dea locuri de cinste în *Noua Atlantidă*. O vedem apoi dezvoltându-se apreciabil în utopiile moderne, interesate şi ele de roadele evoluţiei tehnologice şi chiar de avantajele unei conduceri tehnocratice a societăţii. Edward Bulwer-Lytton pune pe seama rasei sale superioare din interiorul Pământului maşini zburătoare şi automate funcţionând pe bază de *vril*, o energie electromagnetică subtilă, necunoscută pigmeilor de la suprafaţă, care suntem noi, fireşte. Plecând de aici, Wells duce până la extrem speculaţiile asupra omului disociat din viitorul foarte îndepărtat al planetei (*Maşina timpului*), iar imagini ale unor veacuri copleşite de artefactele tehnologiilor avansate găsim, la el, în numeroase scrieri redactate într-un amestec de utopie şi SF.



Sir Thomas Morus (1478-1535)

O mişcare convergentă a celor două genuri s-a produs, aşa cum observa exegetul american Frank E. Manuel, atunci când – îi citez ideile după rezumatul lui Brian Stableford – „scriitorii n-au mai vorbit despre un loc mai bun (eutopia), preferându-i un timp mai bun (euchronia), sub influenţa noţiunilor de progres istoric şi social. Când s-a întâmplat lucrul acesta, utopiile au încetat să fie construcţii imaginare cu care se putea compara societatea contemporană, devenind speculaţii privitoare la posibilităţi viitoare. Nu e greşit să vedem în aşa ceva momentul în care literatura utopică şi-a însuşit un caracter conceptual asemănător cu acela al SF-ului." Semnalarea unei astfel de mutaţii structurale nu face decât să recunoască nişte eforturi de teoretizare făcute de H.G. Wells în primii ani ai secolului XX, în volumul său *O utopie modernă*, şi unde, între trăsăturile fundamentale imaginate de el pentru ca genul să supravieţuiască în universul de largă informaţie al lumii noastre, figura şi această condiţie a abandonării neverosimilei simultaneităţi cu lumea prezentului, spre a deveni construcţie social-politică plasată în viitor.

Nimic nu i-a mai putut împiedica pe autorii de SF să-şi „monteze" ideile şi clişeele specializate în material utopic propriu-zis. În romanul *Oraşul şi stelele* de Arthur C. Clarke apar astfel nu unul, ci două oraşe utopice ale viitorului, Diaspar şi Lys, ambele decise să-şi conserve valorile într-un timp colosal, ce erodează orice formă de civilizaţie. Primul se foloseşte de instrumentul unei moşteniri tehnologice devenite de la o vreme oprimatoare şi greu de suportat; cel de al doilea, mai „umanist", se arată deschis unei relaţii cu natura. Oraşul utopic impune izolarea, acordând în schimbul acestei amputări voluntare a curiozităţii şi iniţiativelor personale un simulacru de viaţă perfectă. Când îşi născoceşte utopiile proprii, SF-ul se arată mai puţin conformist decât autorii de utopii clasice, mai puţin dispus să idealizeze modul de viaţă lejeră şi satisfăcută din aceste figurări ale unui ideal abstract, absolut, prin definiţie imuabil. Sub impulsuri greu de reprimat, tânărul Alvin din Diaspar va refuza confortul izolării, firea lui neliniştită împingându-l să redescopere o lume ocultată programatic şi, totodată, visul străvechi al zborului spre stele, abandonat cu milenii în urmă, ca factor de turbulenţă în proiectul societăţii „perfecte". Până şi într-o utopie precum *Nebuloasa din Andromeda* de Ivan A. Efremov, strict legată de ideologia comunismului proiectată la dimensiuni cosmice, societatea plasată sub semnul perfecţiunii încearcă să-şi găsească soluţii de ieşire din presimţitul pericol al stagnării sale. Evident, nu prin contrazicerea fundamentelor sale dogmatice, de natură social-politică, ci prin apel la perspectiva marilor explorări galactice, lăsată în continuare deschisă şi văzută, inclusiv în utopiile declarat comuniste, ca un remediu universal.

Evident, relaţia SF-ului cu gândirea utopică poate fi urmărită în nenumărate alte scrieri, de la clasica nuvelă *Crepuscul* de John W. Campbell Jr. la romanul *Orion va răsări* de Poul Anderson, de la piesa de teatru *R.U.R.* de Karel Capek la *Deposedaţii* de Ursula K. Le Guin, de la *E greu să fii zeu*, romanul fraţilor Strugaţki, până la destule texte româneşti, la care ne putem raporta fără sentimentul că le facem concesii. Repertoriul se amplifică şi se complică prin larga prezenţă a scrierilor cu caracter distopic. Distopiile sunt, în fond, registre utopice cu răspuns negativ, variante aduse în scenă tot de utopia modernă (până şi Wells le acceptă ca momente dramatice plasate pe firul evoluţiei spre fericitul Stat Mondial ce va încununa evoluţia societăţii omeneşti). Dacă în utopiile tradiţionale ţinta era eutopos, eventual societatea perfectă, construcţiile distopice basculează spre altă ţintă etică şi socio-politică: lumea mai rea, eventual cea mai rea posibilă. În această răsturnare de mesaj poate că nu trebuie suspectată neapărat mizantropia. Ea se produce din simplul motiv că utopiile au la baza lor dorinţe şi speranţe, în vreme ce distopiile figurează temeri privind viitorul lumii de azi. Şi SF-ul utopic, şi cel distopic pleacă de la realităţi şi sugestii existente în miezul societăţii actuale. Atunci când autorul refuză să se îndrepte spre modele propuse de utopie, preferând compania lui Orwell, Aldous Huxley şi Evgheni Zamiatin, el nu este deloc mai puţin îndreptăţit într-o asemenea opţiune. Cu un roman devenit deja clasic, *Fahrenheit 451*, Ray Bradbury atrage în jurul său, concentric, o excelentă companie de nume, atât din sfera anglo-saxonă, cât şi din restul lumii preocupate de SF.

Într-un alt film cu Jet Li, *Fist of Legends* (r. Gordon Chan, 1994), *gobanul* este încă o dată prezent pentru a transmite un mesaj spectatorului. Invadatorii japonezi au ocupat Shanghaiul şi vor să pună stăpânire pe întreaga Chină. Scena îi prezintă pe ambasadorul japonez şi pe maestrul de luptă Funakoshi în faţa *gobanului*, care este acelaşi fel de *goban* chinezesc vechi, elegant, închis la culoare, cu linii aurii, ca şi cel din *Crouching Tiger*. Ei stau de vorbă despre planurile japoneze în China: „Generalul Fujita a devenit obsedat să cucerească definitiv Jing Wu Mun şi Shanghaiul. A devenit important pentru el, fiind primul pas în cucerirea întregii Chine." „Dar e imposibil! Japonia este ca o insectă care are de gând să distrugă un elefant. Când elefantul aţipeşte, insecta e în avantaj. Dar de îndată ce elefantul se trezeşte are puterea de a elimina insecta" „Ok. Să spunem că în poveste era vorba despre o insectă veninoasă şi care poate străpunge inima elefantului. Înainte de a se trezi, elefantul este deja paralizat. Japonia are astfel de insecte." Cum îşi dă cu părerea regizorul chinez despre calitatea gândirii tactice a celor doi inamici? Îi ridiculizează. Apropie obiectivul aparatului de filmat de tabla de go: vedem cu stupoare că participanţii la dialog nu joacă *weiqi*, ci... *gomoku narabe*, adică cinci în linie, un joc neagreat de un nobil chinez, fiind practicat doar de ţăranii simpli.



În încheiere, redau mesajul Maestrului şcolii de caligrafie din *Hero*, din momentul în care îşi întoarce elevii în sala de exerciţii caligrafice, sub ploaia de săgeţi ale armatei Qin: „Săgeţile lor poate ne vor distruge oraşul şi ăsta va fi sfârşitul Regatului nostru, dar nu vor putea niciodată să ne distrugă orice urmă de cultură. Astăzi veţi putea învăţa ce înseamnă esenţa culturii noastre."



Culori argeşene

Traian Duţă - sculptorul „mai tare ca bronzul”



Ghilimele din titlu mărturisesc doar faptul că sintagma cu pricina este titlul unui articol apărut în *Curierul zilei*, la întâi de iulie 2006, sub semnătura scriitorului Marin Ioniţă. Iar articolul începe cu un frumos „silogism”: Se spune că nu există alt aliaj mai tare decât bronzul.(...) Dar mai tari decât bronzul sunt lucrările din bronz. (...) Mai tari decât bronzul şi decât lucrările din bronz sunt făuritorii (...) operelor de artă din bronz. (Vom relua şi mai jos pasaje din acest articol.)

Traian Duţă s-a născut la 27 iunie 1952, în comuna Drăganu, judeţul Argeş. A absolvit Academia de Arte „Nicolae Grigorescu” din Bucureşti, în 1982. Este membru al Uniunii Artiştilor Plastici din România din 1988. Numeroase expoziţii în ţară (Piteşti, Timişoara, Curtea de Argeş, Bucureşti, Bacău etc.), Franţa, Italia. Lucrări în colecţii particulare din România, Italia, Franţa, Germania, Belgia, Olanda, Spania, Austria, Suedia, SUA, Ucraina, Bulgaria, Polonia. Este cunoscut mai ales ca sculptor, dar are şi o bogată activitate de ceramist, pictor de biserici, pictură de şevalet.

Lucrările în gresie semnate de Traian Duţă se înscriu pe linia stilizării, a epurării formei, mergând până la abstractizarea modelului real.

Figurinele modelate în gresie, inspirate din literatură, dovedesc o înclinaţie spre deformări expresioniste, spre detaliul caricatural ce conferă personajelor o certă valoare plastică. (Simona Sburlan, *Revista Arta*, 1986)



Sculptorul Traian Duţă, cel care a plecat din Drăganu de Argeş, a iscat mai întâi zugrăveli bisericeşti, apoi modelaje uimitoare până şi pentru celebrul său dascăl Costel Badea, izbutind ca originalele sale plăsmuiri din ceramică să desferece ţepenele porţi ale Uniunii Artiştilor Plastici, ale Sălii Dalles, ale expoziţiilor naţionale şi internaţionale, ale atâtor colecţii particulare din ţară şi de aiurea. (Dan Giurea, *Argeşul*, 1998)

Când spun Traian Duţă, mă gândesc la opere care ies din planul totemului obişnuit şi am în vedere ultimele lucrări de factură monumentală: statuia din bronz a fotbalistului Dobrin, de 2,5 metri înălţime, şi altorelieful care personalizează Instituţia Hidroelectrica din Curtea de Argeş. Acestea şi multe alte lucrări amplasate în diverse localităţi ale ţării sunt o intruziune cu impact estetic deosebit în ambientul postmodern al oraşelor. Stil, expresivitate, dinamism, severitate şi responsabilitate, arta maestrului Traian Duţă poartă în spirit particular o deschidere spre monumental, prin implicarea sinelui, prin capacitatea de a folosi energia modulată de intelect. (...) Capabil de eforturi mari, maestrul creează, pe lângă lucrările monumentale şi alte bijuterii sculpturale, reuşind întotdeauna să se impună exigenţelor.

Cu dorinţa de a imprima materiei un suflu nou, cu grijă faţă de spiritul naţional şi moral, sculptorul Traian Duţă a apărut în lumea generoasă a artei, într-un oraş al culturii şi religiei, Curtea de Argeş, iar personalitatea sa a adus tot mai aproape un public sensibil şi receptiv la actele de cultură. (Maria Diana Popescu, *Agero*, www.agero-stuttgart.de)

Un adevărat demiurg, care a creat o adevărată lume, cu femeile ei frumoase, cele mai frumoase, reginele Cleopatra şi Nefertiti, cu Prometeu înlănţuit (...) şi multe altele, toate mai tari decât bronzul, pentru simplul fapt că, în afară de cupru şi de cositor, au topite în aliajul lor şi alte elemente, mult mai nobile decât platina, aurul şi argintul, şi anume: intuiţie, idei, imaginaţie, pasiune, talent, trăiri, ambiţii, sudoare, speranţe, zbucium, zile şi nopţi, îndoieli şi bucurii... şi clipa de triumf. Nu reproduceri după modele, nici măcar idealizarea personajelor. Traian Duţă destructurează făptura umană până în intimitatea ei cea mai ascunsă, ca s-o recompună din simboluri, din metafore, din esenţe. Emul şi înainte mergător în acelaşi timp, deşi aflat la vârsta părului de timpuriu cărunt, face parte din tânăra generaţie de poeţi, artişti plastici, muzicieni, actori, coregrafi, care se afirmă pe alte dimensiuni, în perioada de după postmodernism. Şi care nu lipsesc nici în acest colţ de provincie, ce nu este o simplă fundătură. (Marin Ioniţă, *Curierul zilei*, 2006)







La Barcelona, pe urmele lui Joan Miró

Elena STOICA

Joan Miró, impresionat de inundaţiile care au avut loc în ţara noastră în anul 1970, a creat pictura intitulată „Inundaţii II”, pe care a donat-o statului român în scop caritabil. Este singura pictură a lui Miró care se află în România. Compania Naţională Poşta Română a lansat un concurs de artă plastică adresat tinerilor artişti, intitulat „Pe urmele lui Joan Miró”, câştigătorul urmând să viziteze Barcelona.

E uşor de imaginat cât a fost de entuziasmat Dragoş Serafim, membru al Cercului de pictură „Culoare şi Vis” din Corbeni, cel care a primit premiul. Întors recent din fascinanta Barcelonă, a declarat: „A fost mai bine decât mă aşteptam. A fost noul de care aveam nevoie pentru a-mi schimba viziunea în legătură cu multe lucruri. Barcelona este oraşul în care monumentalul este la el acasă. *Sagrada Familia* m-a făcut să-mi dau seama ce înseamnă cu adevărat să ai curaj în artă.” Ne-a bucurat succesul lui Dragoş, cu atât mai mult cu cât el nu a reuşit până acum să ne însoţească în călătoriile noastre în străinătate.



La vârsta de 9 ani, îşi manifesta dorinţa de a picta împreună cu elevii cercului de pictură din Corbeni. Având o situaţie „specială” – aşa cum mi-a zis el – am considerat că trebuie sprijinit; de pildă, era necesar să-i asigur materiale pentru pictură pentru a-l ajuta efectiv în evoluţia lui, mai ales că s-a evidenţiat repede nu numai prin talent, ci mai ales prin faptul că voia cu adevărat să facă artă. Ambiţia lui a ţintit din ce în ce mai sus; îşi dorea mult să câştige un premiu şi a câştigat nu unul, ci mai multe, atât în ţară, cât şi în concursuri internaţionale. Picturile lui s-au individualizat prin inventivitate şi minuţiozitate de bijutier. Dragoş este acum student la grafică în Bucureşti, lucrând cu o perseverenţă rar întâlnită, reuşind să obţină burse de merit şi completând astfel bursa socială... I-a plăcut afirmaţia lui Miró: „lucrez ca un grădinar care seamănă culori pe pânză”...



P.S. În timpul redactării acestei prezentări (mijloc de februarie 2011), am primit rezultatele concursului internaţional de pictură din Slovenia: Dragoş a câştigat marele premiu!

Semnează în acest număr

- Horia BĂDESCU – scriitor, Cluj-Napoca
- Acad. Petru SOLTAN – Chişinău
- Dan D. FARCAŞ – matematician şi scriitor, Bucureşti
- Felix NICOLAU – scriitor, Bucureşti
- Nicolae GEORGESCU – prof. univ., Bucureşti
- Ion C. ŞTEFAN – scriitor, Bucureşti
- Lucian COSTACHE – profesor, scriitor, Piteşti
- Silviu ANDRIEŞ-TABAC – istoric, Chişinău
- Filofteia PALLY– istoric, Goleşti-Argeş
- Cucu URECHE – artist plastic, Curtea de Argeş
- Coca BALOTĂ – editor, Cepari-Argeş
- Pr. Daniel GLIGORE – Curtea de Argeş
- Radu-Ştefan VERGATTI – istoric, Bucureşti
- Pr. Dumitru-Codruţ SCURTU – Curtea de Argeş
- Giampaolo TROTTA – critic şi istoric de artă, Italia
- Cristian MITROFAN – economist, Curtea de Argeş
- Silviu GHERMAN – ziarist, Curtea de Argeş
- Nicolae CIOBANU – arhitect, SUA
- Ion PĂTRAŞCU – diplomat, Bucureşti
- Florea FIRAN – scriitor, Craiova
- Florian COPCEA – scriitor, Drobeta Turnu Severin
- Pavel PEREŞ – scriitor, Bucureşti
- Iulian DRAGOMIR – publicist, Bucureşti
- Mircea OPRIŢĂ – scriitor, Cluj-Napoca
- Elena STOICA – artist plastic, Corbeni-Argeş

Centrul de Cultură şi Arte „George Topîrceanu”, Curtea de Argeş

B-dul Basarabilor 59, cod 115300
tel/fax: 004 0248 728342, mobil: 004 0744356431
email: cristianmitrofan@yahoo.com www.culturaarges.ro
Manager, ec. Cristian Mitrofan
Organizează şi găzduieşte cercuri artistice, seminarii, colocvii, expoziţii, prezentări de carte, difuzare de filme, spectacole şi concerte, festivaluri naţionale şi internaţionale.
Patronează Corul ORFEU, Ansamblul Folcloric ARGEŞUL, Grupul Vocal Folcloric Bărbătesc RAPSOZII ARGESULUI, Cenaclul de Arte Plastice ARTIS